الأدبُ الحديثُ

بين

عدالة الموضوعيّة وجناية التطرف

الدكتور جابر قميحة
عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية

الناشر
الدار المصرية اللبنانية

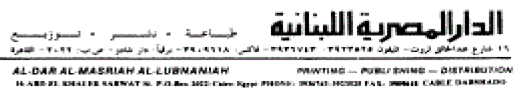
الأدبُ الحديثُ

بين

عدالة الموضوعية وجناية التطرف

الطبعة الأولى

١٤١٢هـ – ١٩٩٢م



الإهـــــــداء

إلى الشامخ الأبيّ الكريم ...
صاحب التصوير.. والمشاهد والظلال ...
شهيد الكلمة والحق والحرية ...
إلى سيد قطب العظيم ...
أهــدي هــذه الصفحات ،

جــابر

مدخل

عن الموضوعية والتطرف

ماذا نقصد بالموضوعية ؟ واضح أننا لا نقصد بها ما درج النقاد على جعله اصطلاحا مقابلا للذاتية أو الغنائية أو التأثرية وعلى ذلك قسموا الأجناس الشعرية إلى قسمين أساسيين الشعر الغنائى وينضوى تحته الأغراض الشعرية المختلفة من مدح وهجاء .. والشعر الموضوعى كالشعر المسرحى والملحمى ... إلخ .

ولا نقصد بالموضوعية الحياد .. وقد درج كثيرون من النقاد ــ إن لم يكن أغلبهم ــ على استعمال الموضوعية كمرادف للحياد .. وهذا خطأ .. وهو خطأ من الأخطاء الخافية ولا أقول الواضحة .. فالموضوعية قد تكون مع الحياد وقد تكون عليه كما سنرى ولكن ابتداء نشير إلى أن الحياد يعنى ألا تكون « مع » وألا تكون « على » بصرف النظر عن المادة التى تقف منها على « جانب الحياد » .

ولكنى أقصد بالموضوعية فى التعامل النقدى مع الأدب والأدباء الالتزام الكامل بأخلاق الناقد ــ كما يجب أن تكون . ومن أهمها التعامل مع « المادة » (أديبا أو أدبا ــ إنسانا أو إبداعا) لذاتها مع التجرد الكامل من هوى النفس ونوازع العاطفة ودون الاستجابة لمؤثرات أو ضغوط سياسية أو اجتماعية أو أدبية . أو شخصية لتوجيه النقد وجهة معينة وصبغه بصبغة التيار السائد المهيمن أيا كانت صورته .

وليس من الضرورى أن تكون هذه الضغوط ذات مظاهر وأسباب مرئية

منظورة فالخافى منها غالبا ما يكون أشد وأعتى والاستجابة لمثل هذه الضغوط ــ بحيث لا يتنفس الناقد إلا فى هوائها ومن هوائها ــ قد تدفع الناقد لا إلى التحريف . فى المادة المنقودة (أديبا أو إبداعا) بل تقييمها تقييما يناقض واقعها تماما .

وهذا يجرنا إلى وسيلة من وسائل النقد الموضوعى فى غاية الأهمية وهى ضرورة تعمق المادة المدروسة وما وراء إبداعها من بواعث نفسية ودوافع اجتماعية أو سياسية مع التأنى والتؤدة . ومن أمثلة (النقد المقلوب) الذى يأتى بالنتيجة التى تخالف الواقع استجابة للجو السياسى السائد دون تأن وتمحيص : تصوير الشاعر هاشم الرفاعى بصورة (شاعر الثورة) اعتمادا على أبيات باردة يعرف الجميع أنه نظمها تقية ، أما شعره الحقيقى الذى يمثل موقفه الحقيقى من الثورة فلم ينشر ، وأعتقد أنه لن ينشر لأنه كما أخبرنى بعض أصدقائه المقربين كان يحفظ ما ينظمه من هذا اللون الصادق وليس له أصول مكتوبة عنده وبلغ عدد هذه القصائد ٣٥ قصيدة أغلبها مطولات وأذكر أنه أسمعنا همسا ــ وكنا أربعة أشخاص وقوفا معه فى فناء دار العلوم قصيدة طويلة يوجه فيها الخطاب لعبد الناصر ويهاجم فيها مجلس الأمة الموافق على طول الخط :

ها هم كما تهوى فحركهم دُمَى	لا يفتحون بغير ما ترضى فما
إنا لنعلمُ أنهم قد جُمِّعوا	ليصفِّقُوا إن شئت أن تتكلما
بالأمسِ كان الظلم فوضى مهملا	واليوم صار على يديك منظما

ولكن ديوانه صدر بمقدمة طويلة للأستاذ كامل حته ... وليس فى هذا الديوان ما يمثل الشخصية الحقيقية لهاشم الرفاعى رضوان الله عليه .. الذى لو عاش لفاق كثيرا من فحول الشعراء فى حينه وقبل حينه .

• • •

ودون الدخول فى مذهبيات مدارس النقد الأدبى نقول فى بساطة أن الموضوعية فى صورتها الصحيحة المنتجة لا تتسع للانطباعية أو التأثرية بمفهومها الحاد الذى نجده فى قول الكاتب الانجليزى وليم هازلت (١٧٧٨ ــ ١٨٣٠) أقول ما أفكر ، وأفكر فيما أشعر ولا أستطيع أن أمنع نفسى من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الأشياء ، وعندى من الهمة ما يكفى للتصريح بها كما هى [1] .

وذلك لأن التأثرية ــ بمفهومها الحاد تستمد كيانها بصفة أساسية من الذوق الخاص، كما أن الأحكام التأثرية النقدية أحكام منفوشة تعوزها الدقة والتماسك، كما أنها غالبا ماتدور فى حلقة ضيقة لاتتعدى عبارات الإعجاب والثناء أو الذم والتبرم. استنادا إلى مايراه التأثريون «من أن الشرح والتعليل فى النقد يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة وضياع المتعة الجمالية للعمل الفنى» (٢).

ومن نماذج الأحكام النقدية التأثرية التى لاتستند إلى تعليل ذلك الحكم الذى أطلقه الفرزدق متعلقا بالشعر ومكانة الشعراء «إن الشعر كان جملا بازلا عظيما، فأخذ امرؤالقيس رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وعبيد بن الأبرص فخذه، وزهير كاهله وطرفة كركرته، والنابغتان جنبيه، وأدركناه ولم يبق إلا الذارع (القوائم) والبطون فتوزعناه بيننا» (٣).

وهو حكم يرفع من شأن الشعر الجاهلى، ويجعله فى المكانة العليا، ويزرى بغيره من الشعر. والمبالغة واضحة فى هذا الحكم الذى لاسند له إلا انطباع صاحبه. وأعتقد أن التشبيه جنى على دقة الحكم، أو بتعبير آخر جنت «محدودية» أجزاء الجمل على شعراء آخرين مثل الحارث بن حلزة وعنترة وهما أشعر بكثير من عبيد بن الأبرص.

كما أن الفرزدق ظلم نفسه وشعراء عصره مثل جرير والأخطل فهما فى شاعريتهما لايقلدن عن شعراء الجاهلية ويتفوقان فيها على شاعر كعبيد بن الأبرص.

وسنرى من نماذج التأثرية الحادة فى عصرنا الحديث مايتحول إلى ماأسميناه بالتطرف النقدى.

● ● ●

ومن ناحية أخرى نقول أن الموضوعية التى نراها ترفض النظرة الجزئية الجافة وتقييم الأثر الأدبى بالنظر إليه من مســـم الخياط كتقييم النص على أساس مضمونه الفكرى فحسب، أو على أساس أدائه التعبيرى فقط: كحكم النابغة على بيتى حسان بن ثابت المشهورين:

لنا الجفناتُ الغُرُّ يلمعْنَ بالضحَى
وأسيافُنا يقْطرنَ من نجدةٍ دما

ولدنا بني العنقاء وابنيْ محرّقٍ
فأكرمْ بنا خالا وأكرم بنا ابنا

قال النابغة لحسان حين احتكم إليه: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت، ولم تفخر بمن ولدك (٤).

• • •

فإذا ما رفضنا التأثرية المطلقة والفكرية الجافة في الأحكام.. تبقى الموضوعية بالمفهوم الصحيح قائمة على ركيزتين:

الأولى: هي الذوق الفني الرفيع الذي ينهل من موهبة فطرية وتجارب ذاتية واطلاع واسع المدى على مأثور الأدب والنقد.

والثانية: القواعد الفنية التي تستمد من خبرة لغوية وبلاغية ورصيد فكري وقدرة على الإفادة من القواعد والنظريات المختلفة في نقد الأثر الأدبي (٥).

• • •

ومن لوازم هذه الموضوعية التي نؤمن بها: عدم الانبهار «بالأسماء المتوهجة» أيا كانت درجتها من التوهج والشهرة والمعرفة، وأن يكون تعامل الناقد مع «إبداعات المشاهير» كتعامله مع «إبداعات المغامير» أي أن يكون «التعامل النقدي» مع الإبداع «لا المبدع» حتى لا يقع الناقد تحت سيطرة ما يسميه بيكون «بأوهام المسرح»، فتتحكم شهرة الشخصية في قلمه وتوجهه إلى غير مساره الصحيح، وربما إلى عكس مساره الصحيح.

ولا أعني بذلك إغفال الطوابع والبصمات الشخصية على الإبداع، فهذا ما لم نقصد إليه، ولكني أقصد ألا يقع الناقد تحت تأثير ما ليس له علاقة بالإبداع من ملامح هذه الشخصية.

هذا إذا كانت المادة المنقودة شريحة من إبداع الأديب كقصيدة أو قصة أو مسرحية أو غير ذلك أما إذا كانت المادة «آثار الأديب وشخصيته وتأثيره ومدى

تفاعله مع مجتمعه وتيارات عصره تأثرا وتأثيرا » ، فمهمة الناقد كما تقتضيها « عدالة الموضوعية » تكون أشقى وأصعب وعليه فى هذه الحال أن يلتزم بعدد من القواعد والمبادىء الأساسية :

أولها : شمولية القراءة والتمحيص : فلا يكتفى بالقراءة « **عن** » دون القراءة « **فى** » . فمن الخطأ — إن لم يكن من الخطل — أن يكتفى الناقد بقراءة ما كتبه الآخرون عن « الشخصية » مهما كانت درجة هؤلاء من العلم والإحاطة ، لأنها تحرم الناقد من « تكوين » رأى خاص له قيمته .. فلا بد إذن أن تكون وجهته الأولى قراءة « الشخصية » والقراءة « فى الشخصية » ذاتها .. أى التعامل معها تعاملا مباشرا دون واسطة .. تعم التعامل معها إنتاجا وأحداثا ومواقف ، ويأتى فى المرتبة الثانية ما كتبه الآخرون « **عن** » الشخصية . مع الحذر الشديد والحيطة والتأنى فى تقبل آراء الآخرين حتى ما يعتبر مشهورا سائرا منها ، ومثال ذلك ما كتبه كثيرون ويدرسه أبناؤنا فى المدارس والجامعات من أن أبا العلاء بعد عودته إلى معرة النعمان من رحلته السوداء إلى بغداد انقطع عن الناس واعتزلهم وأصبح رهين « المحبسين » : الدار والعمى — أو السجون الثلاثة : الدار والعمى والنفس ... إلخ » .

وهذه المقولة تتناقل كمسلمة تاريخية لا تحتمل الجدل .

والناقد الباحث أمام هذا الخبر يجب أن يفرق بين عزلتين :

الأولى : عزلة عن المجتمعات والنفور منها والبعد عنها .

والثانية : عزلة عن الناس أفرادا وجماعات بالانقطاع التام عنهم فلا يزور ولا يزار .

والأولى هى ما أخذ أبو العلاء نفسه بها لأنها ممكنة لا صعوبة ولا استحالة فيها . فلم يكن يحضر المجامع العلمية والأدبية ، أو يشهد الصلاة جماعة فى المساجد ، أو يشارك فى احتفالات الناس واجتماعاتهم .

أما الثانية فلم تتحقق فى حياة أبى العلاء لاستحالة تحققها بالنسبة للكائن البشرى . وهذا ما تنبه إليه طه حسين بذكاء حين وصف عزلة أبى العلاء عن

الناس بأنها « .. كانت أمنية ضائعة فإنه وإن زهد فى كل لذات الحياة لا يستطيع أن يزهد فى العلم والتأليف اللذين قد ملكاه واستأثرا به ، وكلاهما يكلفه عشرة الناس واحتياجه إلى من يقرأ له ويكتب عنه ، لذلك لم يلبث بعد استقراره بالمعرة أن اشتغل بالتعليم فالتف حوله الطلاب ، وأخذوا يدرسون عليه اللغة وآدابها ... وأخذ الناس يزورونه ويكتبون إليه ، فاستحالت عزلته إلى أشد أنواع المعاشرة » (٦) .

• • •

وثانى هذه المبادىء : الالتزام بمرحلية الرأى أو الموقف أو الإبداع وعدم الانطلاق بالخاص المحدود إلى التعميم . أو الحكم عليه بأنه الرأى « الأبدى » للشخصية . فالذى ينظر إلى دعوة العقاد إلى التجديد الشعرى فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن يجد أن هذه الدعوة فى بعض جوانبها وخصوصا فيما يتعلق بالوزن والقافية تقترب إلى حد كبير من مذهبية شعراء الشعر الحر . مثل هذا الرأى فى مسيرة العقاد يعتبر (رأيا مرحليا) تنكّر هو نفسه له نظريا وعمليا بعد ذلك ، ولكن هذا لا ينفى أنه شريحة مرحلية فى نسيج العقاد النقدى ..

• • •

وثالث هذه المبادىء : أن يكون تقييم إبداع الأديب فى « مظلة » إبداعاته الأخرى . فلا ينظر إليه معزولا عن غيره من إبداعات صاحبه ، لأن بعضها يتأثر ببعضها الآخر ، بل قد يتولد منه .

كما يجب أن يوضع فى الاعتبار التعرف العميق **لطبيعة العلائق** التى تربط الأديب بمجتمعه والتيارات السياسية والاجتماعية والأدبية والدينية السائدة فيه .

ويرتبط بهذا المبدأ أيضا أهمية معرفة **الترتيب الزمنى** لإبداع الأديب للتعرف على تطوره الفنى من ناحية وتطوره الفكرى والعقدى من ناحية أخرى . وهذه مسألة مهمة فى تقييم الأديب ، وهى تبدو أكثر أهمية إذا ما أردنا التعرف على الجوانب الفكرية والفلسفية والعقدية لشخصية كشخصية أبى العلاء المعرى .

وشخصية أبى العلاء شخصية من أغرب الشخصيات وأكثرها تعقيدا فى

الأدب العربى فانتاجها الأدبي فى مضمونه الفكرى « حال أضداد » فبينما نقرأ له شعرا يتدفق بالإلحاد مثل قوله :

إنَّ الشرائعَ ألقَتْ بيننا إحَنَا ... وأورثَتْنَا أفانينَ العَدَاوَاتِ
وهل أبيحتْ نساءُ القومِ عن عَرَضٍ ... للعُرْبِ إلا بأحكامِ النبوات (٧)

نقرأ له أيضاً أبياتاً أخرى تنطق بالإيمان واليقين كقوله :

أزولُ وليسَ فى الخلاّقِ شكٌّ ... فلا تبكوا علىَّ ولاَ تُبكُّوا
خذوا سيَرى فهنَّ لكمْ صَلاحٌ ... وصَلّوا فى حياتِكم وزكُّوا
ولا تصغُوا إلى أخبارِ قومٍ ... يُصدّق بينها العقلُ الأركُّ (٨)

فالنصان السابقان بظاهرهما يحتملان تفسيرا من اثنين .

١ ــ أن يكون الشاعر «منفصم الشخصية» ممزق النفس والفكر قلقا لا يستقر على حال ، فمسألة الإيمان والإلحاد عنده مسألة ارتباطات بمواقف نفسية انفعالية ذاتية بلا أعماق وأبعاد .

٢ ــ أن يكون الشاعر ملحدا ابتداء ثم تاب أو كان مؤمنا تقيا ، ثم انحدر إلى عماية الضلال ، فنطق فى كل حال بالشعر الذى يعبر عنها .

وحتى يكون الحكم صادقا لابد فى مثل هذا الموقف من معرفة أمور متعددة تكتنف النصّين ولها بهما علائق ، وهذه الأمور هى :

أ) الترتيب التاريخى لنظمهما ومكان كل منهما زمنيا من رحلته إلى بغداد فقد كانت هذه الرحلة سببا فى اتصال أبى العلاء بالأديان المختلفة والمذاهب والنحل والفلسفات التى كانت تموج بها مدينة السلام .

ب) ما ارتبط بكل نص من مناسبة أو موقف إن وجد .

جـ) علاقة أبى العلاء برجال الدين ودعاة المذاهب وأرباب النحل فى عصره . فقد تكون أبياته الملحدة لونا من الرد المسرف العنيف على شيوخ عصره وبعض رجال الدين الذين أبدوا فيه رأيا سيئا ، فكانت الأبيات الأولى وما دار فى فلكها نوعا من التحدى للرجال لا للدين .

د) ثقافته وحظه من القراءة والاطلاع ونوع مقروءاته حتى يمكن تبين البصمات

التى تركتها هذه الثقافات والقراءات على عقله ومعتقده، وقد صدق من قال: «أخبرنى ماذا تقرأ أخبرك من أنت».

هـ) الأوضاع الاجتماعية والسياسية فى عصره فقد حال اضطراب الأحوال فى الشام خاصة وفى العالم الإسلامى عامة دون اهتمام الولاة بالزنادقة، ولم تترك تقلبات الظروف لديهم وقتا لمقاومة النزعات الإلحادية، وفى عهد أبى العلاء «لم يهتم المرداسيون أمراء حلب بالشئون الدينية، ولم يحفلوا بما شاع بين الناس من تشكك فى الدين، وارتياب فى العقائد، ذلك الارتياب الذى شايعه حينئذ كثير من المثقفين ومن رجال الدنيا الماديين» (٩).

وهذه النظرة الموضوعية إلى أبى العلاء المعرى تقودنا إلى حقيقة واقعية مؤداها **أن العلاقة بين الشاعر من جهة ومجتمعه وعصره من جهة أخرى إنما هى علاقة تفاعل موار لا ينقطع تأثرا وتأثيرا حتى فى الحالات التى نحكم فيها على الشاعر بالانعزالية والتخاصم مع المجتمع أو التمرد عليه.**

فكما أن الاستجابة للمجتمع، والانغماس فى واقعه وأحداثه يمثل لونا من التفاعل فى صورته الموجبة الناشطة، نرى أن الجفاء والتمرد على المجتمع ــ أو على الأقل ــ اعتزال المجتمع والانسحاب منه يمثل اللون الآخر من التفاعل فى صورته السالبة ــ إن صح هذا التعبير.

على أن فكرة «**الانعزالية**» أو «**البرج العاجى**» لا وجود لها إلا فى متاهات الخيال. وقد رأينا أن أبا العلاء بعد رجوعه من رحلته المنكوسة إلى بغداد منسحبا إلى بيته ــ أو محبسه فى معرة النعمان ــ إنما اعتزل «المجتمعات» ولكنه لم يعتزل «الناس» لاستحالة ذلك عمليا ــ كما ذكرنا آنفا ــ وأملى على تلاميذه فى محبسه الاختيارى أنضج أشعاره وأدبه متمردا على كثير من الأوضاع والقيم الاجتماعية والسياسية، وهذا ما نعنيه «بالتفاعل المضاد» أو «التفاعل السالب» مع المجتمع والعصر.

وعملية الانسحاب من المجتمع ولو كان جزئيا غالبا ما يكون وراءها ــ وخصوصا فى وقتنا الحاضر ــ دوافع وضغوط سياسية أو اجتماعية أكثر مما لها من البواعث النفسية الداخلية.

فالصلة بالمجتمع إذن قائمة — إيجابا أو سلبا — على نحو من الأنحاء وبأقدار متفاوتة حتى عند دعاة الفن للفن فإن عنايتهم بالجمال وإبداع الجمال لا تعنى «أنهم قطعوا الصلة بين العمل الفنى والحياة، فكل عمل أدبى له تفسير حيوى فى صورة من الصور يربط ما بين النتاج الأدبى والمجتمع على نحوما» (١٠).

• • •

ورابع هذه المبادىء: الحذر الشديد من خداع النصوص. فعلى الناقد الموضوعى — فى تعامله مع النص — أن يحذر ما يمكن أن نسميه بخداع النصوص وفخاخها — وألا يعطى للنص «أكثر من قيمته». فلا يسرف مثلا فى استخلاص دلالات وأبعاد، لا يمكن استخلاصها منه إلا بتعسف شديد.

وقيمة النص تتركز فى أن له قوة كاشفة، من ناحية، وقوة مؤيدة لما عرف من أخبار الشاعر ووقائع حياته ما قطع بثبوتها من ناحية أخرى، وهى قيمة تأتى فى المرتبة الأولى من قيمته المنشئة ما اعتمد عليه فذا، **لأن الاعتماد الكلى على النص فقط قد يؤدى بالباحث إلى منزلق غالط فى استنباط الدلالات، ولأكتف بمثالين يؤيدان هذه الحقيقة الأخيرة:**

المثال الأول: الأبيات التى ساقها العقاد للدلالة على أن ابن الرومى كان «أقرب إلى الطول أو طويلا غير مفرط» (١١).

ـأقولُ وقد شابت شواتى وقُوستْ	قناتى وأضحتْ كِدْنتى تتمددُ
ـوأرى قوامى لجَّ فى تقويمه	ولقد يلج الليْنُ فى تعطيفه
ـوكم مثلها من ظبية قد تفيأتْ	ظلالى وأغصان الشبيبة مُيّدُ
ـوظبية من ظباء كان مسكنها	فى ظل غصنى إذا ظل الضحى التهبا (١٢)

وهذه الأبيات لا تنتج المطلوب، ولا تقطع بالدلالة المنشودة: فانحناء الجسم من مرض أو شيخوخة لا يختص به الطوال دون القصار.

والبيتان الأخيران تصوير خيالى يفهم منه القدرة والشهامة والكرم والحماية، ولا يقطعان بطول قامة الشاعر.

المثال الثانى: الأبيات التى عرضتها الناقدة نازك الملائكة للشاعر على محمود طه وهى:

أيها الملاحُ قف بين الجسور ... فتنة الدنيا وأحلام الدهور
صفق الموجُ لولدان وحور ... يُغرقون الليلَ في ينبوع نورْ

ما ترى الأغيد وضاء الأسرّه
دق بالساق وقد أسلم صدره
لمحب لف بالساعد خصره
ليت هذا الليل لا يُطلع فجرَهْ

وهى ترى «أن كل ما فى هذه الأبيات يعبر عن الحسية الصارخة، ومن ذلك الكلمتان ولدان وحور، وهما من ألفاظ القرآن الكريم، ولهما فى الذهن العربى بسبب قرآنيتها ظلال قهارة لا يمكن التخلص منها، وهى بمجموعها ظلال حسية لأن القرآن إنما أوردهما فى سياق حسى معلوم.

وإلى جانب الحور والولدان نجد مشهدا حسيا صارخا من الحب العلنى فيه (أغيد)، وهى كلمة حسية تعطى معنى مبتذلا، وهذا الأغيد قد أسلم صدره لمحب لف بالساعد خصره. وحين يرى الشاعر هذا المشهد يعجب به إلى درجة أن يتمنى ألا يطلع الفجر قط (١٣).

ومضمون هذه السطور يكاد يتهم على محمود طه لا بالغزل بالمذكر فحسب بل «بالجنسية المثلية»، وهو انحراف لم يعرف عن الشاعر فى حياته التى لم تخلُ من التهتك الطبيعى وإدمان الخمر والنساء وخصوصا فى رحلاته التى انطلق فيها إلى الدول الأوربية.

وفات الشاعرة الناقدة أن التغزل فى الأنثى والحديث عنها ولها بضمير المذكر يتردد كثيرا جدا فى الشعر الحديث، وفى كثير من الأغنيات الفصيحة والعامية. ويرد الدكتور الحوفى هذه الظاهرة إلى أنها أثارة من مظهر الغزل بالمذكر تلك البدعة التى ظهرت فى العصر العباسى نتيجة لعوامل متعددة من زندقة وإباحة وانحلال خلقى، وكثرة فى الغلمان والمخنثين، وولع أبناء الفرس بهم وإسفافهم فى التعبير عن عواطفهم المريضة بشعر عربى (١٤).

ومن الأمثلة التى تؤيد ما ذهبنا إليه هذه الأبيات للشاعر صلاح جودت:

أفديه لما أتى فى ليلة العيد ... منعم الخطو معسول المواعيد

العطرُ فى صدره والشهد فى فمهِ	والورد فى خده والفل فى الجيد
سألته وهو مستلق على كتفى	ودمعة الشوق تجرى فى الأخاديد
ماذا عليك لو اخترت الرضا وطنا	وما يفيدك من هجرى وتشريدى
أتشرب الراح من دمعى ومن سهرى	وتستخفك أناتى وتنهيدى (١٥)

وعلى محمود طه من المكثرين فى هذا المضمار: يخاطب الإناث ويتحدث عنهن بضمير المذكر فى مقام التغزل والتلهى ووصف مجالس اللهو ومجالى الطبيعة : ففى قصيدة الجندول التى اقتطعت منها نازك الملائكة عدة أبيات يقول على محمود طه :

مرّ بى مستضحكا فى قرب ساقى	يمزج الراح بأقداح رقاق
قد قصدناه على غير اتفاق	فنظرنا ، وابتسمنا للتلاقى

وهو يستهدى على المفرق زهره
ويسوى بيد الفتنة شعره
حين مست شفتى أول قطرة
خلته ذوب فى كأسى عطره (١٦)

لقد أخذت الناقدة بظاهر النص ، وجعلت دراستها التى قاربت الأربعمائة صفحة دراسة فنية ونفسية لشعر على محمود طه لم تحظ سيرة الشاعر منها إلا بعشر صفحات ، ولو أنها درست ظروف الشاعر وحياته ، وتعمقت منحاه الأخلاقى مستعينة بالشهود الأحياء وما كتب عنه على نطاق أوسع لاكتشفت أنه كان بعيدا كل البعد عن هذا الانحراف المثلى ، وأنه كان يساير ظاهرة شائعة فى العصر الحديث ، ولعلمت أن الولدان والأغيد الذى أسلم صدره لحب لف بالساعد خصره لا تعطى من الدلالة النفسية والأخلاقية ما حرصت على إبرازه ولو على سبيل التلميح ، وأن « أغيد » على محمود طه غير « أغيد » أبى نواس فى مثل قوله :

قالوا نزعت ولما يعلموا وطرى	فى كل أغيد ساجى الطرف مياس
كيف النزوع وقلبى قد تقسمه	لحظ العيون وقرع السن بالكاس (١٧)

• • •

ومن فضول القول أن نقرر فى هذا المقام أن التعامل مع النص بموضوعية يقى

الناقد من الوقوع في مزالق الخطأ وسوء التفسير والتخريج والتأويل، ولكن ذلك يحتاج كما ذكرت أن يتحلى الناقد في دراسته وأحكامه بما ذكرناه آنفا من قواعد ومبادىء وأساسيات.

• • •

هذه هي المظاهر والمبادىء الأساسية لما أسميناه «بالموضوعية العادلة»، وأكرر القول بأننا لا نقصد الموضوعية بمفهومها المضاد للانطباعية، ولكننا نقصد الموضوعية الموصلة لليقين إن صح هذا التعبير. ومن هنا تأتي الموضوعية العادلة لتقف كنقيض لما أسميناه بالتطرف أو «**التطرف النقدي**».

والتطرف لغة: إتيان الطرَف. ويقال تطرف في كذا أي جاوز حد الاعتدال ولم يتوسط.

وبالنظر للمادة الأصلية للكلمة نجد من استعمالاتها:

طرف عينه: أي أصابها. ويقال طرف المالُ عينه: أعماه عن الحق (١٨).

والاستعمالات اللغوية يكاد يكون فيها الكفاية في بيان طبيعة التطرف فهو حقيقة تجاوز لحدود العدل، وعمى حقيقي عن الحق.

• • •

والواقع أننا إذا نظرنا إلى واقعنا الأدبي والنقدي وجدنا أنه محكوم إلى حد كبير بمنطق التطرف بما فيه من إسراف ومغالاة وأحكام متعسفة، وإصرار على الخطأ، وعدم التأني في إصدار الأحكام حيث لا إيمان إلا بلونين فقط: الأبيض الناصع والأسود الحالك الغربيب. أما الرمادي فلا مكان ولا وجود له.

وتراثنا النقدي غاص بكثير جدا من الأحكام المتطرفة نشير إلى بعضها على سبيل الإلماع.

١ ـ حكم أبي العلاء المعري على أبي تمام بالكفر والمروق من الإسلام فيقول في رده على رسالة ابن القارح: «وأما أبوتمام فما أمسك من الدين بزمام... فإن ألْقِي في النار حبيب، فما تغني المدح ولا التشبيب (١٩).

٢ ـــ ما ذهب إليه الأصمعي من أن تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر، أما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت (٢٠).

وقد رد المرزباني بموضوعية عادلة على هذا الرأى المتطرف، معللا فى دقة وبصر وإنصاف نقضه لهذا الرأى لأن فيه «تحاملا شديدا من الأصمعى وتقول على الفرزدق لمجانبه باهلة، ولا شك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء فى أبيات معروفة، فأما أن يطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال. وعلى أن جريرا قد سرق كثيرا من معانى الفرزدق (٢١).

٣ ـــ والأمثلة أكثر من أن تعد فى مجال التضخيم فهذا النحوى «أنحى مَنْ على ظهر الأرض» وفلان هو «العالم العلامة، حبر زمانه، وغرة إخوانه.. إلخ». ومن هذا القبيل وصف ابن القارح لأبى العلاء المعرى بأنه «قد شاع فضله فى جميع البشر، وصار غرة على جبهة الشمس والقمر، وكتب بسواد الليل على بياض النهار...» (٢٢).



وللتطرف النقدى فى أدبنا الحديث والمعاصر مظاهر متعددة لعل أوضحها وأظهرها الإغراق والمغالاة فى التقدير. والأمثلة فى هذا الاتجاه كثيرة جداً نجتزىء ببعضها:

١ ـــ تعتبر دراسة العقاد عن ابن الرومى من أقوى وأنقى الدراسات، ويعتبر كثير من النقاد هذه الترجمة أحسن ما كتب العقاد.

ولكن يؤخذ على العقاد إسرافه فى تقدير ابن الرومى ووصفه المشهور له بأنه «شاعر العالم» الذى فاق شعراء العالم جميعاً لا يستثنى منهم أحداً. لأن مثل هذا الحكم يتطلب ـــ قبل إصداره ـــ أن يكون العقاد قد قرأ شعر العالم كله فى شتى العصور، وعقد موازنة بينه وبين شعر ابن الرومى، فتبين له تفوق شعره على شعر العالم، ومن ثم يكون جديراً بهذا اللقب.. لقب «شاعر العالم» يقول العقاد «..فإن القدرة التى سبق بها ابن الرومى الشعراء فى الأمم كافة بغير شك ولا تردد، هى قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور والخيال، أو هى قدرته على التصوير المطبوع، لأن هذا فى الحقيقة هو فن التصوير

كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين ، فلست أعرف فيمن قرأت لهم من مشارقة ومغاربة أو يونان أقدمين وأوربيين محدثين شاعرا واحداً له من الملكة المطبوعة في التصوير مثل ما كان لابن الرومي » (٢٣) .

ولعل العقاد شعر بما في هذا الرأى من تطرف فأبدى مايوحى بتنكره لهذا الرأى . فقد كتب مقالة يرد فيها على قارىء أديب يدعى (ابن درويش) يتهمه بتعصبه لابن الرومي لأنه خلع عليه لقب « **شاعر العالم غير منازع** » . يقول العقاد في رده :

« فأنا لم أقل عن ابن الرومي أنه شاعر العالم منازعا أو غير منازع وإنما قلت إنه **شاعر له عالم** ، وفسرت ذلك بأنه قد نظر على طريقته إلى العالم كله ، فجاءت له في شعره صورة فنية كاملة ، وذكرت له نظراء في تصوير العالم على طرق مختلفات كالمتنبي الذى ترى في شعره صورة للعالم من الوجهة العلمية والمعرى الذى نرى في شعره صورة للعالم من الوجهة الفكرية وغيرهما بين شعراء الغرب والشرق كثيرون .

وقد ينفرد ابن الرومي بمزية لم يسبقه فيها سابق من الشعراء الأقدمين والمحدثين فلا يكون معنى ذلك أنه شاعر العالم غير منازع لأن المزية لاتقتضى الأفضلية ، وربما عجز أناس أن يجاروه في مزية ، ويسبقوه في مزية أخرى أو جملة مزايا لاتقلّ في شأنها عما تفرد به وتقدم فيه » (٢٤) .

وهو رد هروبي لايستقيم مع مكانة العقاد الفكرية والأدبية . ومسألة أنه « **شاعر له عالم** » لا « **شاعر العالم** » ضرب من التلاعب اللفظي لا ينقذ العقاد من « ورطته » لسبب بسيط هو أن كل شاعر في تاريخ البشرية ــ على اختلاف قدر الشاعرية بين الشعراء ــ شاعر له عالم . أى فكره وأسلوبه ومنحاه الفني .

ويؤكد ما ذهبنا إليه من أن العقاد لم يكن موفقا في هذا الهروب نصوص أخرى تقطع بأن العقاد كان يؤمن إيمانا يقينيا بأن ابن الرومي هو « **شاعر العالم بلا نزاع** » .

من ذلك قوله في أحد كتبه « ورأيي في ابن الرومي أنه أعظم شعراء

العالم بلا استثناء في ملكة الوصف التصويري والعاطفة الممثلة في قالب الحس والخيال » (٢٥) .

وفي كتاب آخر « فابن الرومي عندي ــ بغير خلجة من الشك ــ وحيد شعراء العالم من مشرقه إلى مغربه ، ومن قديمه إلى حديثه في ملكة الوعي التصويري ، فلا يضارعه في هذه الملكة شاعر عربي ، ولا شاعر أعجمي ، ولا يناظره فيها فحل من فحول التشبيه والتصوير في أدب اليونان والرومان ولا في الغربيين المحدثين ، ولم أعرف بين أدباء الأمم الأخرى التي اشتهرت بدقة التشبية ــ كأدباء الصين واليابان ــ من يجري في غباره أو ينسج على غراره » (٢٦) .

• • •

٢ ــ والمثال الثاني من التطرف النقدي ما كتبه محمد خليفة التونسي عن العقاد ، وهو يشبه ــ كما سيرى القارىء ــ ما كتبه العقاد عن ابن الرومي وعرضناه فيما سبق . يقول التونسي : «عشق العقاد الأدب كما لم يعشقه أديب في العربية منذ كان لها أدب .. وقلّ أن تجد بين أدباء العالم قديماً وحديثاً من يضارعه في غرامه به ، وحرصه عليه وجهاده في سبيله . بل ندر أن تجد من تدلّه في عشقه لمحبوبته وإخلاصه له ووفائه بعهده ، وتضحيته من أجله مثله في عشقه الأدب .

إنه يعشقه كما يعشق النبي أو الصوفي العاشق ربه (!!) ولذلك رصد له حياته ، واتخذه وحده رسالته التي يبشر بها وينظم شريعتها (!!) ويناقح عنها ، ويستمد منها الوحي في كل همسة بكل ما تنطوي عليه سريرته من ينابيع الحياة وأسرار الوجود (٢٧) ..

ويتحدث التونسي عن كتاب العقاد « أبو الشهداء : الحسين بن علي » وسماه التونسي ملحمة « .. فما أرى هوميروس لو تولاها بعبقريته ــ على نهجه الشعري في الملاحم ــ قادراً على أن يخرجها كما أخرجها العقاد (!!) » .. (٢٨)

وواضح ما في هذا الحكم أو الأحكام من إغراق في الإسراف والتطرف يتنافى مع الفكر السليم وواقع العقاد نفسه ، وأعتقد كذلك أن فيه نوعا من الجرأة المرفوضة من الناحية الدينية .

٣ـ ويدور الكاتب الصحفى ثروت أباظة فى نفس الفلك فيكتب «أقرأ فى هذه الأيام كتاب أخى الكبير أنيس منصور ـ عن أستاذنا وأستاذ الجيل الذى سبقنا والأجيال اللاحقة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها» (٢٩).

وقد لا يؤمن القارىء بأستاذية العقاد للجيل السابق فما بالك بالأجيال اللاحقة إلى يوم القيامة ؟؟!! ولا أقول إلا «سبحان علام الغيوب».

• • •

ولعل ظاهرة التطرف فى وقتنا الحاضر تبرز أوضح ما تكون فى «نقد الشعر».. وإطلاق كلمة «النقد» هنا تكاد تكون أقرب إلى الأسلوب المجازى منها إلى الأسلوب الحقيقى.. فقد تحول نقد الشعر فى أغلبه إلى لون من المجاملات المسرفة التى لا تليق بالحد الأدنى من أخلاق الناقد.. بل بالحد الأدنى من الأخلاقيات والصدق مع النفس بالمفهوم العام. وبين يدى ديوان مشهور لأحد الشعراء المعاصرين أعرض على القارىء نموذجاً واحداً منه ليس هو أسوأ ما فيه (٣٠).. ثم نرى ماذا قال عنه ناقدان مشهوران على مستوى العالم العربى: يقول نقولا الحاج تحت عنوان (فاتنة):

يا سيّدتى
يا سيّدةَ الثوب المُخْمَلْ
حبّك علّمنى أنْ أقبَلَ
أنْ هوَ الآمرَ والناهى
حبّك علّمنى أنْ أرحلَ
للشيطان ولله
حبّكِ علّمنى أنْ أسألَ
عنكِ
حتى فى المسجدْ
فى الخلوة.. فى هيكل مَعبدْ
أنْ أطرقَ أبوابَ مَقاهى
أنْ أجلسَ فى صَمتِ الساهى

أنْ أسهرَ للصبح .. وأسهر
لليل . يُسامرني آهي
أنْ أعصرَ شرياني وأسكرْ
أنْ أشربَ مُراً في السُّكَّرْ
أنْ أعرفَ في الشهدِ الحنظلْ ..
يا سيدتي
يا سيدةَ الحُسْنِ المُنْزَلْ
حُسنك علّمني أنْ أخجلْ
أنْ أبقى صغيراً لا أكْبَرْ
أنْ أهوَى الأخضرَ والأصْفَرْ
أنْ أفرحَ أبكي .. أتألَّمْ
أنْ أعلمَ شيئاً لا أعْلَمْ
أنْ أنطقَ شِعراً .. أتكلَّمْ
أهذي أشياء لا تُفْهَمْ
أنه لي قَدَرٌ فلأقْبلْ
أن أحيَا بحسنك أو أقتلْ ..
يا سيدتي
يا حبيَّ الآخِرَ والأولْ
أصبحتُ جحيماً لا يُحتَملْ
أصبحتُ من الكافرِ أكفرْ
لا يخدعني حُسن المظهرْ
حبّكِ علّمني الالحَادْ
علّمني أغاني الأولادْ
علّمني حُبَّ الآحَادْ
حُبّك مِن صَدري لو يَرحَلْ
يا سيدتي
يا سَيدة الشَعرِ المُسْدَلْ
يا سيدةَ الثوبِ المُخْمَلْ

كنتُ أموتُ .. ولا أخجلْ (٣١) .

فلنصرف النظر تماما عما فى القصيدة من أخطاء نحوية وكسور عروضية (حتى بحساب شعراء الشعر الحر) . لنرى تسطيحاً لا يصدق عليه إلا أنه من نوع الكلمات الغزلية الدارجة التى لا تصدر إلا من عوام الشباب المراهقين وتبحث عن تجربة شعرية أو ظل تجربة فلا تجد .. ولكن ستدرك أن صاحب هذا الكلام يحاول أن يسير على الدرب « النزارى » ولكنه يتعثر، ولا يستطيع مواصلة المسير، لأن « نزار قبانى » يملك من فن « الشاعر المتهتك » ومن الأساليب « النواسية » فى معالجة « النسائيات » مالا يملكه تقولاً الحاج ، ولننظر إلى ما تعلمه الشاعر من حبه « العظيم » جداً . لقد تعلم :

ـــ أن حبها هو الآمر الناهى .
ـــ أن يطيع الشيطان .. ويطيع الله
ـــ أن يسأل عنها ويلتمسها فى دور العبادة .
ـــ أن يطرق أبواب المقاهى .
ـــ أن يجلس فى صمت الساهى !!
ـــ أن يسهر للصبح
ـــ أن يسهر الليل (!!)
ـــ أن يشرب الحلو فى المر .
ـــ أن يخجل كالصغار
ـــ أن يحب كل الألوان
ـــ أن يفرح ويبكى ويتألم
ـــ أن يعلم شيئاً كان يجهله (!!)
ـــ أن يهذى بأشياء غير مفهومة (!!)
ـــ أن يعيش بحسنها أو يُقتل (!!)
ـــ أن يغنى أغانى الأولاد (!!)
ـــ أن يكون ملحدا وكافرا ..
ـــ بل يكون أكفر من الكافر نفسه (!!)

ونتيجة هذه الدروس يا سيد نقولا الحاج ؟؟ الإجابة : إذا رحل حبها عن

صدره (!!) فإنه يموت (ولا يحفل)، أى لا يهتم. وما عرضته لجورج الحاج يعتبر من أقل «منظومه» سوءاً، فأنا لا أستطيع أن أعرض منظومته التى يطلب فيها من «امرأة» أن «تعترف العهر» وأن «تسقى رحمها خمرا وتصب الخمر من جديد فى كأسيها حتى يتم السكر» وليمسك القارىء نفسه من الغثيان والقىء.

ولنعد إلى «كلامه» الذى عرضناه، وليوازن القارىء بينه وبين «ترجمتنا النثرية» العفوية له.. هل سيجد فرقاً بين «الكلامين»؟ أنا أؤكد أنه سيجد فرقا.. فالنثر الذى سجلناه أقرب إلى الاستساغة والقبول مما نظمه السيد جورج..

وسيلعن القارىء معى الحب ألف لعنة ولعنة إذا كانت هذه هى الدروس التى يخرج بها المحب من الحب (إذا صح أن نسميها دروسا).. وحتى يدرك القارىء الفارق الشاسع بين «هذر» جورج الحاج وبين «الشعر الحقيقى» فليقرأ معنا هذه الأبيات لإبراهيم ناجي — وهى تعالج نفس الموضوع:

ذلك الحبُّ الذى فزتُ بهِ   لا أبالى فيه ألوانَ الملامة
ذلك الشط الذى ذقتُ به   بعد لُجِّ البحر أمنا وسلامه
إنه مزق قلبى قسوة   وسقانى المرَّ من كأس الندامه
صار نارا ودمارا فى دمى   وصراعا بين قلب وكرامة

• • •

ذلك الحب الذى علمنى   أن أحبَّ الناسَ والدنيا جميعا
ذلك الحب الذى صَوّر منْ   مُجدب القفر لعينىَّ ربيعاً
إنه بصّرنى كيفَ الورى   هدموا من قدسه الحصنَ المنيعا
وجلالى الكونَ فى أعماقِه   أعيننا تبكى دماء ًلا دموعاً
برئتْ نفسى من الحقدِ ولم   أخْفِ ضِغنا لك بين العبرات
إن يوما واحداً أسعدنى   جمعَ الأفراحَ طرًّا من شتات
وهو عمر كامل عشتُ به   كل أعمار الورى.. مجتمعات
لستُ أنساكِ وقد علمتنى   كيف يحيا رجلٌ فوق الحياة (٣٢)

• • •

وما قلته عن « نظم » جورج يدركه أى طالب مبتدىء فى « التذوق » . ولكن منطق المجاملة .. الذى يأخذ صورة التطرف يدفع شاعرا ناقداً مثل « بلند الحيدرى » إلى أن « يصدّر » غلاف الديوان « بالشهادة » التى يقول فيها بالنص :

يوم أن عرفته واحداً من طلابى عرفت فيه القدرة على اجتياز حدود إنسانه فى الطالب المجتهد إلى حيث تقوم المحاولة بعداً إنسانياً فى الشاعر الذى يرغب أن يكونه .

وكان همه أن يكتشف لغته ، أن يستنبط مفرداتها التى لها أن تميزه بالسمة الخاصة ، وان يتحراها فى كل مالا يجعلها أداة تواصل عصرية ، وأن يشد ازرها بما يؤكدها جهداً حياً خلاقاً يتلمسها من عناية الجماعة بها لا الأفراد القائلين بالتأويل وفتاوى الاجتهاد .

وقد يأخذ بعضنا على تجربته الحديثة أنها لم ترسخ بعد فى الجهد الكامل وهو أمر حقيق بنا أن نأخذه عليه ولكن قبل ذلك علينا أن نتسع بالسخاء لاحتضانها ليكون حظه من الجديد كفاء حاجته إليه ، وليقوم مع الأخذ بيده فى مجال العطاء المبرز، وأن نجعل مما نستطيب من شعره وسيلة نتوسل بها لإدراك غده فى الطموح الذى يصبو لتحقيقه .

إن چورچ الحاج شاعر وكفى بالصفة بداية للشاعر الذى نريده فيه (٣٣) .

وأصرح من هذه المجاملة المسرفة ما سجله كاتب أجلّ قلمه ، وله مؤلفات طيبة فى البلاغة القرآنية وأدب الحديث النبوى وهو «بكرى الشيخ أمين»: الغالى جورج حاج .

المقطوعات القليلة التى قدمتها إلى ، تلوتها مرة ومرات ، وعشت فى أفيائها وشذاها ساعات .

أشهد أنك شاعر موهوب ، فالكلمة عندك تغنى ، والبيت يصدح ، والموسيقى تملأ الرحاب .

كل ما أتمنى أن تتابع المسير وتستمر فى النشيد ، وتعود إلى تراثنا الشعرى لتعيش فى روائع آثاره حيناً من الدهر ، وتقف على أسرار جماله ، ثم تعود إلى نشيدك ، فإذا أنت شىء جديد (٣٤) .

وآمل ألا يتوهم القارىء أننى عرضت أبيات جورج الحاج ، ثم عرضت أبيات ابراهيم ناجى التى تعالج الموضوع نفسه .. بهدف الموازنة بين الرجلين والقصيدتين لأن فى ذلك ظلماً فادحاً لجورج الحاج ، وانقاصاً كبيراً من قدر إبراهيم ناجى على حد قول الشاعر:

ألم تـر أنّ الـسـيـف ينقصُ قدرُه   إذا قيل إن السيف أمضى من العصا

ولكننى عرضتُ ما عرضت حتى يدرك القارىء فداحة ما يجنيه نقد المجاملات العمياء وما يحمله من إسراف وتطرف . لذلك كان على الدارس ــ كما ذكرت من قبل ــ أن يعتمد بصفة أساسية على « القراءة فى .. » لا على « القراءة عن .. » أو بتعبير آخر أن يتعامل مع مادة دراسته فى مصدرها الأصلى تعاملا مباشرا ، ويدخل فى نطاق ذلك ما أحاط بها من مواقف وظروف ، وما وراءها من دوافع وبواعث .

وليس معنى ذلك أن يغفل ما « كتب عنها » وإلا سقط فى عيب منهجى لاخلاف عليه ، وجاءت دراسته ناقصة مبتورة من ناحية أخرى ، فأحكام الآخرين جزء من نسيج الدراسة ولكن بشرط أن يكون للدارس منها « موقف نقدى » :

ــ فهى تأتى فى المرتبة الثانية من ناحية .

وعلى الدارس أن يتعامل معها بعقلية فاعلة فاحصة ، لا عقلية قابلة مستسلمة . وخصوصاً إذا كانت هذه الأحكام « صادرة » عن « المشاهير» من أصحاب الأسماء اللامعة ، وأصحاب الهيمنة على الساحة الفكرية والأدبية .

• • •

وما ذكرت فى الصفحات السابقة من ملامح « الموضوعية العادلة » وقواعدها ومبادئها ، وكذلك ما ذكرته من طوابع «التطرف النقدى والأدبى» .. كل أولئك لا يعنى أننى أحطت بكل القواعد والمبادىء والطوابع ، فالموضوع أكبر من أن يتسع له هذا المدخل ، والشواهد أكثر من أن تحصى ، ولكن أعتقد أن ما ذكرناه يمثل أساسيات نافعة لضمان سلامة النقد والتقييم .

ويستطيع القارىء أن يدرك بسهولة الأسباب التى تقود إلى هذا الخلل الذى

أسميناه بالتطرف النقدى وهي في أغلبها تعتمد على عاطفيات أو انفعاليات تنبع من «الصلات الشخصية» فتقود إلى الإسراف في المجاملة على حساب القيم النقدية الأخلاقية.

كاتب مشهور له ثقله الإعلامى، فوجئنا به يضع قدمه فى «ساحة الشعر» فجأة.. وبدون مقدمات وتصدر له عدة دواوين، حاولت أن أنسب «واحدة» مما ضمته هذه الدواوين إلى «فن الشعر» فعجزت تماماً.. وأصابنى اللهاث.. وأنا أعدو من صفحة لأخرى.. دون أن أظفر بطلبتى.

ليكن.. فمن حق الرجل أن «ينظم»، ومن حقه أن يطبع، ولكن ليس من حق «الناقد الكبير جداً» أن يصور هذا «الكاتب المتشاعر» بأنه «أعاد إلى شعر الشباب اعتباره، وجعل من الحب سمفونية تتلى صباح مساء، وكأننى أرى أحمد رامى قد بعث من جديد فى شعر (فلان)، ولكن بثوب عصرى أخاذ..» إلخ (٣٠).

• • •

وإذا كانت المجاملات تدفع الناقد إلى الرفع من قيمة «الخسيس»، والاحتفاء «بالدون»، والتضخيم والتهويل من قيمة «الأثر اللافنى». فإن شعور العداوة والغضب أو عدم الرضا يقود إلى عملية عكسية هى الإزراء «بالعمل العظيم» والحط من قدره، والتحقير منه. ونجد هذا الاتجاه فى كتاب «الديوان» للعقاد والمازنى. اللذين انقلبا على ثالثهما عبد الرحمن شكرى أو «صنم الألاعيب» كما أطلقا عليه فى فصل من فصول الكتاب، الذى أعتبره من أبرز مظاهر «التطرف النقدى» فى العصر الحديث.

وأدخل من الديوان فى مقام «التطرف النقدى» كتاب «على السفود» الذى كتبه مصطفى صادق الرافعى، ونثر فيه معجماً من الهجاء المر اللاموضوعى على العقاد، وكثير مما سجله الرافعى فى هذا الكتاب ــ لا يتفق مع ما عرف عن الرافعى من دماثة الخلق ونبل السلوك، وقد يكون هذا هو السبب فى أنه لم يكتب اسمه على الكتاب، ونسبه كما كتب على غلافه (إلى أديب عربى كبير).

فطابع التطرف واحد فى الكتابين: (الديوان)، و«على السفود». والتطرف

هنا سببه «شخصى» ـ لا فنى ولا موضوعى ـ وهو الشعور بالنقمة والغضب والحرص على «الغلبة والظفر» بوسائل غير مشروعة.

• • •

ومن أسباب التطرف التى تقود إلى الخطأ فى الحكم، وسوء التخريج والتفسير: نقص الاستقراء، والاندفاع فى الحكم بلا روية وتأن، والنظر إلى الأثر أو مادة الدراسة من زاوية ضيقة لعدم الإحاطة الشاملة بجوانبها المختلفة. ومثال ذلك أننا نجد الكاتب الصحفى رجاء النقاش يعلل اتجاه العقاد إلى كتابة التراجم الإسلامية والعبقريات الإسلامية بخاصة تعليلاً سياسياً خلاصته أن العقاد بعد أن استقال من حزب الوفد الذى يمثل الأغلبية الشعبية أحس أنه قد خسر جماهيريا فوجد بديلاً للسياسة فى قلب الجماهير، وكان هذا البديل هو الدين، بل لقد كان الدين أقوى تأثيراً من السياسة على الجماهير فى مصر والوطن العربى كله. ومن يومها بدأ العقاد يقدم عبقرياته الإسلامية المختلفة، ومن خلال هذه العبقريات وجد الحل المثالى لأزمته مع الجماهير التى تخلت عنه بعد خروجه من الوفد، وارتدت إليه بصورة مضاعفة عندما دخل حظيرة الإسلام. وللكتابات الدينية مكانة لدى الجماهير فاقت مكانته الأولى أيام كان كاتب الشعب الأول فى مرحلة ثورة ١٩١٩ الوطنية (٣٦).

وهو تعليل قاصر ـ وإن لم يخل من بعض الصدق ـ وذلك للأسباب الآتية:

ـ أن شخصية العقاد عاشت على الفردية والاستعلاء، ولم تكن تهتم بالجماهير ولا بالكسوب الشعبية، والعقاد «هو أكثر كتابنا استعمالاً لبعض الكلمات الحادة للدلالة على الجماهير ونفسيتها، وهو يؤثر عادة استعمال كلمة (الدهماء) للتعبير عن بسطاء الناس، كما يؤثر استعمال كلمة (الغوغائية) للتعبير عن الأفكار العامة التى تطوف بأذهان هؤلاء الدهماء (٣٧).

ـ فى سنة ١٩٤٠ ألف العقاد كتابه (هتلر فى الميزان) فى وقت كانت المشاعر المصرية بل والعربية تتعاطف فيه مع ألمانيا وهتلر.

ـ والكتابة الدينية الجادة للعقاد بدأت بكتابه (النازية والأديان) الذى ألف سنة ١٩٤٠ لا بالعبقريات التى جاءت مع سنة ١٩٤٢.

ـ كانت كتابات العقاد فى شتى العلوم والفنون ومنها العبقريات كتابات للخاصة، ولم تكن كتابات على المستوى الجماهيرى الشعبى وذلك لطابعها العلمى التحليلى العميق.

ـ الكتابات الدينية فى ذلك الوقت وبخاصة الكتابة عن عظماء الإسلام كانت تمثل تياراً أسهم فيه هيكل «بالحيوات» وهو من رءوس الأحرار الدستوريين أحد أحزاب الأقلية، وأسهم فيه طـه حسين الوفدى بكتابه على هامش السيرة وتوفيق الحكيم اللاحزبى بكتابه (محمد).

فمنذ سنة ١٩٣٢ بدأت تهدأ تلك الفورة التى خلفتها ثورة ١٩١٩ كذلك تجلى فشل تجارب القومية الضيقة والفرعونية المتبتة والعامية العاجزة والتغريب المضلل، وانكشف الغرب للمبالغين فى التعلق به عن استعمار جشع، وهنا بدأت موجة التحرر تتعقل فلا تنفصل عن الماضى العريق انفصالا، بل تلتفت إليه بين الحين والحين، لتنتقى أروع ما فيه، بل لترتبط شيئاً من الارتباط بعد النهضة ببعض القوة ويجعل اليوم المتحفز مستندا إلى أمس ركين (٣٨) فبدأ طه حسين (ينشر على هامش السيرة) فى مجلة الرسالة سنة ١٩٣٣، وبدأ الدكتور محمد حسين هيكل يكتب حياة محمد فى السياسية الأسبوعية، ثم أخرجه فى كتاب كامل سنة ١٩٣٥ ثم كان كتابه الإسلامى العظيم (فى منزل الوحى) سنة ١٩٣٦ (٣٩).

ولم يحرز العقاد بعد عبقرياته أى كسب جماهيرى سياسى ولو على مستوى التمثيل الشعبى، فلم يهيأ له التقدم للمجالس النيابية بعد تركه حزب الوفد لعلمه أن «الشعبية الجماهيرية» كانت مرتبطة أساساً بعضوية حزب الوفد لا بالعطاء الفكرى الفذ الذى قدمه بالعبقريات.

ولعل الحوار التالى الذى تخيله أو بتعبير أدق «أملاه» العقاد على حكيم المعرة وتلميذه فى بلاد الانجليز* يوضح موقف العقاد من «الكثرة الجماهيرية» ومدى اعتزازه بالقلة الحكيمة.

قال التلميذ: بل الرأى هنا للكثرة من سواد الأمة، وما على الحكام إلا أن يطيعوا ما يأمر به هؤلاء.

قال أبو العلاء : وهل للكثرة من السواد رأى ؟ إن الله يقول « ولكن أكثرهم لا يعقلون » ويقول « وان تطع أكثر من فى الأرض يضلوك عن سبيل الله » .

قال التلميذ : ويقول : وأمرهم شورى بينهم .

قال أبو العلاء : ونسيت أنه جل جلاله يقول : « فاسألوا أهل الذكر » ويقول : « هل يستوى الذين يعملون والذين لا يعملون » (٤٠) .

ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا العزل أو بتعبير أدق هذا الانعزال الحزبى » كان عاملاً مساعداً لا فى كتابة العقاد العبقريات فحسب بل فى غزارة إنتاجه الذى تعددت ألوانه وأنواعه من تراجم وأدب ونقد وشعر وفلسفة وسياسة .

• • •

ومن أسباب التطرف النقدى أيضاً الانبهار « بالغربيات » أدبا ونقدا .. وذلك بالنظر إلى الآداب الغربية كمثل أعلى يجب أن يحتذى .. واعتبار قيمه الأدبية والجمالية ومذاهبه فى النقد والأدب والاجتماع والسياسة هى قمة ما وصلت إليه البشرية ..

يظهر ذلك فى هروع نقادنا إلى المذاهب النقدية المستحدثة مثل البنيوية ، والسقوط فى شباكها وأسرها فى تعنت وتعسف لم يبلغ بعضه أصحابه المذهب نفسه . وما أرى ذلك إلا راسباً من رواسب « عقدة الخواجة » .

ومن لوازم هذه العقدة ـــ وأيضاً بدافع من الإخلاص للأدب العربى ـــ حرص كثير من نقادنا على تلمس الأسباب والظواهر والخفايا لإثبات أن الأدب العربى لا ينقصه جنس من أجناس الأدب الغربى .. ففيه القصة الشعرية .. وفيه الملحمة .. وفيه كل ما فى الآداب الغربية من أجناس وألوان (٤١) .

مع أنه من البدهيات والحقائق التى لا ينكرها أحد أن كل أمة لها آدابها الخاصة بها ، ولا يعيبها ألا يكون أدبها كأدب غيرها ، فالمغايرة فى الآداب ، كالمغايرة فى أسلوب المعيشة وأساليب الثقافة واتجاه الحضارات أمر طبعى كما تقرر بدائيات علم الاجتماع .

فلا يعيب الأدب العربى ألا يكون فيه ملحمة مثل الألياذة والأويسة ، كما

لايعيب الأدب الغربي مثلاً ألا يكون فيه مقامات كمقامات بديع الزمان ومقامات الحريري .

ولايعيب الشعر الانجليزي أنه لم يصف الصحراء ، ولم يصف الخيل كما فعل الشعراء العرب . ولايعيب الشعر العربي أنه خلا من قصيدة في « البحيرة » مثل قصيدة « لامرتين » .

ولايعيب الشعر العربي القديم أن يكون عفويا يوجه اهتمامه الأكبر إلى الظواهر والحسيات ، كما لايرفع من قيمة الشعر اليوناني القديم اهتمامه بالميثولوجيات . .

في مصداقيته في تمثيل شخصية الأمة وشخصية الشاعر ، فإذا ما تحققت فيه هذه المصداقية بمفهومها السديد استطاع أن يأخذ طريقه إلى العالمية مع ما فيه من طوابع محلية .

• • •

ومن بعد هذه المسيرة نستطيع أن نتبين طبيعة التطرف النقدي وأثره المدمر :

— فهو كذب على الواقع ، لأن واقع العمل المنقود إما أن يكون أقل بكثير أو أرفع بكثير من مستوى هذا النقد .

— وهو كذب على النفس لأن الناقد ذاته لا يؤمن بأن « عطاءه » هو الحق ، بل إنه عين الباطل .

— وهو تزييف وكذب على الآخرين من المتلقين إذ أنه يمثل شهادة زور آثمة تؤدي إلى صرف أنظارهم عن الحقيقة الواقعة .. حلوة كانت أو مرة .

— والنتيجة الحتمية هي : إفساد الأذواق واختلال المعايير ، وخصوصا إذا كان النقد صادراً من مشاهير لهم ثقلهم ، ولهم مكانتهم في الساحة الأدبية والفكرية ، لأن أمثال هؤلاء يتخذون مثلاً أعلى يحتذيه شباب النقاد والأدباء والمتأدبون .

• • •

وفي هذا الكتاب، وبعد هذا التنظير، نحاول ــ بقدر ما نستطيع ــ أن نأخذ أنفسنا «بالموضوعية العادلة» بعيداً عن التطرف والإسراف ومنطق التفخيم والتضخيم أو الإزراء والتحقير. وذلك بعرض عدد من الموضوعات أو الشرائح الأدبية الشعرية لنرى أبعادها وقيمتها في ميزان النقد..

وهذه الإبداعات التى تعرض لها اخترتها لأدباء مختلفى الجنسيات: فنهم العراقى كمعروف الرصافى. ومنهم السعودى كالحسن العواد. ومنهم الليبى مثل خليفة محمد التليسى، ومنهم المصرى كعزيز أباظة، وحافظ ابراهيم وعلى الفقى.

كما أنها إبداعات ذات موضوعات وأنواع مختلفة: فنها جنس أدبى هو «القصة الشعرية»، ومنها شخصيات كعزيز أباظة، ومنها مطولات شعرية كمطولة الحسن العواد. ومنها سمات فكرية وفنية مثل البصمات القرآنية فى شعر حافظ إبراهيم، وطبيعة مطولة الوصايا العشر لأمل دنقل.

وكان أطول الفصول مواجهة أو معركة أدبية مع الكاتب الصحفى رجاء النقاش حول كتاب خليفة محمد التليسى عما سماه (قصيدة البيت الواحد) وكان رجاء النقاش فى المقالات العديدة التى دبجها عن الكتاب ونشرت فى صحيفة (اليوم) السعودية ــ ممثلا بحق لما أسميته بالتطرف النقدى.. وقد عرضت آراءه التضخيمية التفخيمية فى مقالاته بأسلوبه هو، عرضتها فى مقالاتها بعد حذف الزوائد والتورمات التى تعتبر تكرارا وإلحاحاً شديداً على آراء وأفكار سبق له عرضها.

وقد جاء ردى على رجاء النقاش فى ست مقالات، أما السابعة فكانت نقدا لكتاب خليفة التليسى نفسه.

وإذا كان كتاب التليسى قد أثار هذه المعركة الأدبية النقدية، فإن أغلب الموضوعات التى عرضت لها فى الفصول السبعة السابقة تعتبر ــ فى أغلبها موضوعات جدلية ــ على نحو من الأنحاء. بمعنى أن كلا منها لا يقف فى تقييمه عند الرأى الواحد، بل يتسع للرأى ونقيضه، ومهمة الناقد هنا أن يقدم أسانيده وحيثياته التى يرجح بها رأيه ومثال ذلك: شخصية عزيز أباظة الذى يرى بعض النقاد أنه امتداد لشوقى ــ أو مجرد غصن فى الشجرة الشوقية، بينما نميل نحن إلى

أن له شخصيته التمثيلية المستقلة، وإن كان هذا القول لاينفى تأثره بشوقى فالتأثر لايعنى ذوبان شخصية المتأثر فى شخصية المؤثر.

«فالطبيعة الجدلية» إذن هى القاسم المشتركُ بين أغلب هذه الشرائح .. التى نتناولها بالدراسة .. آملين ألا يهيمن علينا فيها إلا «عدالة الموضوعية» بعيداً عن التطرف .. وجناية التطرف.

المراجع والتعليقات

(١) د. غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٢٦ (دار نهضة مصر. القاهرة ١٩٧٣).

(٢) هلال: السابق ص ٣٢٧.

(٣) المرزبانى: الموشح ٥٥٣ دار نهضة مصر القاهرة ١٩٦٥.

(٤) انظر المرزبانى السابق ٨٢ ــ ٨٤.

(٥) انظر سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه ١٣٥ (دار الفكر العربى: القاهرة ١٩٤٧).

(٦) طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء ٥٠٩ (من المجلد الثالث من أعماله الكاملة: من تاريخ الأدب العربى) دار العلم للملايين بيروت ط (٢) ١٩٧٨.

(٧) اللزوميات: ١ / ٨٦ (مطبعة المحروسة. القاهرة ١٨٩١).

(٨) اللزوميات: ٢ / ١٤٦ (مطبعة المحروسة: القاهرة ١٨٩٥).

(٩) حامد عبد القادر: فلسفة أبى العلاء مستقاه من شعره ١٢٧ (لجنة البيان العربى ــ القاهرة ١٩٥٠).

(١٠) غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٥٠.

(١١) العقاد: خلاصة اليومية ٧٢ (مكتبة عمار. القاهرة ١٩٦٨).

(١٢) ابن الرومى: حياته من شعره ١١٢ (المكتبة التجارية. القاهرة ١٩٥٠).

(١٣) نازك الملائكة: محاضرات فى شعر على محمود طه ٥٦ ــ ٥٧ (معهد الدراسات العربية. القاهرة ١٩٦٤).

(١٤) أحمد الحوفى: تيارات ثقافية بين العرب والفرس ٢١٢ (دار نهضة مصر. القاهرة ط ٣ ــ ١٩٧٨).

(١٥) عن «شاعر النيل والتخيل» لمحمد محمود رضوان ١٣٩ (الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٧).

(١٦) ديوان على محمود طه: ليالى الملاح التائه (من أعماله الكاملة ٢٢٦، وانظر كذلك قصيدة كليوبترة ص ٤٧١ ــ وهى من ديوانه: زهر وخمر (دار العودة بيروت ١٩٧٢).

(١٧) ديوان أبى نواس ١٤٠ (تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى بيروت د.ت) وانظر وفيات الأعيان ٢ / ١٠٢ (تحقيق إحسان عباس. بيروت ط ٣).

(١٨) المعجم الوجيز ص ٣٨٩ ط (١) ١٩٨٠. مجمع اللغة العربية. القاهرة.

(١٩) رسالة الغفران ٤٨٣ (تحقيق بنت الشاطىء ط ٦ ــ دار المعارف (١٩٧٧).

(٢٠) الوشم ١١٨ .
(٢١) السابق نفس الصفحة .
(٢٢) رسالة الغفران ٦٢ .
(٢٣) العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ٢٩٩ .
(٢٤) الرسالة (القاهرية) ٤/٥/١٩٤٢ ، وانظر العقاد في كتابه ردود وحدود ٨٥ (دار حراء . القاهرة ١٩٦٦) .
(٢٥) العقاد : أنا ١١٧ (كتاب الهلال . القاهرة . يوليو ١٩٦٤ .
(٢٦) العقاد : في بيتي ١٣٥ (المكتبة العصرية . بيروت ١٩٧١) .
(٢٧) محمد خليفة التونسي : فصول من النقد عند العقاد ٣٣ (مطبعة دار الهنا بولاق . د . ت)
(٢٨) التونسي : السابق ٣٦ .
(٢٩) ثروت أباظة : الأهرام : الأحد ١٧/٤/١٩٨٣ .
(٣٠) «لو كنت لي» شعر جورج نقولا الحاج (ط (١) بيروت ١٩٧٤) .
(٣١) جورج الحاج : السابق ٥٦ — ٥٨ .
(٣٢) إبراهيم ناجي : من قصيدة ظلام من ديوان (الطائر الجريح) الأعمال الكاملة ٥٧٨ (دار العودة بيروت ١٩٧٣) .
(٣٣) بلند الحيدري غلاف ديوان .
(٣٤) في ذيل الديوان السابق .
(٣٥) في لقاء عابر مع الناقد الكبير أبديت له تعجبي — لا إعجابي — مما كتب عن «الكاتب الشاعر» فكان جوابه بالحرف الواحد : يا أخي «ما تدقّش» .. الراجل «أنور ومن حبايبنا» .
(٣٦) النقاش : عباس العقاد بين اليمين واليسار ٢٠٩ .
(٣٧) صلاح عبد الصبور : ماذا يبقى منهم للتاريخ ٤١ . (دار الكتاب العربي . القاهرة ١٩٦٨) .
(٣٨) د . أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر ٢٨٥ (دار المعارف . القاهرة ١٩٦٨) .
(٣٩) انظر السابق ٢٨٦ .
(٤٠) العقاد : رجعة أبي العلاء ١١٦ (دار الكتاب العربي — بيروت ط (٣) ١٩٦٧) .
(٤١) سنرى أمثلة عملية لهذا الاتجاه في الفصل الأخير من هذا الكتاب .

الفصل الأول

علوية عبد المطلب

بين الملحمية والشعر التاريخي

توطئة : الشعر والتاريخ

بين الشعر والتاريخ وشيجة قوية وثيقة ، فقد كان التاريخ ــ ولا يزال ــ منهلاً عذبا يمتح منه الشعر متحا ، وهو معين لا ينضب أبدا لأنه ترجمان الحياة الإنسانية وسجل الأمة فى منشطها ومكرهها .. فى سرائها وضرائها .

وفى حياة كل أمة مواقف تنطق بالروعة والعظمة والجلال ، وفى حياتها كذلك نكبات وأزمات : تتوقف فيها مسيرتها وتتعطل فيها طاقاتها وإمكاناتها .

وفى حياة كل أمة رجال صنعوا تاريخها ، وقادوا مسيرتها الظافرة ، وتقدموا بها فى شتى المجالات ، فازدهرت بهم حياتها وحققت بهم أمجادها ، ومن ناحية أخرى لم يخل تاريخ .. أية أمة .. من شخصيات كانت سببا ــ على نحو من الأنحاء ــ فى الإضرار بها والإساءة إليها ، وربما تدمير قيمها وحياتها .

والشعر يصور كل ذلك ، ويقف طويلاً أمام هذه المواقف والظواهر والشخصيات فهو يسجل المفاخر والمزاهى ليكون مدد قوة وفخار لأجيال القادمين ، كما يسجل المهاوى والخطوب لينفث فى الأمة روح اليقظة ، ويستنهض فيها خامد الهمم ، ويحيى فيها موات العزائم .

ولا أعنى بذلك أن الشعر يسلك سبيل الرصد والإحصاء للوقائع والأحداث فهذه ليست مهمته ، ولو فعل ذلك ما كان شعراً ، ولكن أعنى بذلك أنه يسجل كل أولئك أو بعضه «تسجيله الوجدانى» بما يحمله من نبض الشاعر وأحاسيسه المتوقدة .

وقد كان التاريخ القديم ـــ بكل ما فيه من ميثولوجيات هو المورد الرقراق الذى استقى منه «هوميروس» أعظم عمل فني شعرى عرفته البشرية حتى الآن، وأعنى به «الإلياذة»، والأودية، ذلك العمل الذى شد إليه ـــ ومازال أنظار الأجيال وقلوبهم، وكان مثالاً عز ـــ بل استحال ـــ ملاحقته، فضى عملاً فذا لا يطاول حتى الآن.

ومن ناحية أخرى حفلت كتب السيرة والتاريخ والقصص بالأشعار الكثيرة لأن ـــ أسبابها تستدعى هذه الكثرة، وموجباتها تلزم هذا الاستشهاد، ودواعيها توجب التدليل بما يكسبها ثقة وقوة على نفوس المستمعين والقارئين، ولأن الشعر ضرورة لازمة، فالشعر دليل على صدق ما يروى من أخبار.. وقد ذكر أن معاوية بن أبى سفيان طلب من عبيد بن شَرِيَّة (١) ـــ حينما كان يقص عليه أخباره المتضمنة فى كتاب «أخبار عبيد بن شرية» أن يورد فى أخباره وقصصه كل ما يتصل به من شعر.. وكان يلحف عليه بقوله: سألتك إلا شددت حديثك ببعض ما قالوا من الشعر ولو ثلاثة أبيات. وكان معاوية كلما سمع الشعر الذى قيل فى إحدى الحوادث اطمأن إلى صحة الخبر، وقال لعبيد لقد جئت بالبرهان فى حديثك (٢). والشعر كما يرى ـــ ايمرى نف ـــ هو أنسب شىء يرمز به لجوهر العقل الإنسانى (٣). والأدب هو المعبر عن رغبات الإنسان وأمانيه.. ولكن إذا تغلب الأدب على المؤرخ لإهماله العلم، أو إذا تغلب عليه العلم لاهماله الأدب جاءت الصورة التى يرسمها للإنسانية ملتوية مشوهه. فتدوين التاريخ يقترب من الكمال بقدر ما بين المعرفة والفن من اتساق فى العمل (٤).

• • •

(١) عبيد بن شرية (بفتح الاول وكسر الثانى وتشديد الثالث) (.... ـــ ٦٧هـ) راوية من المعمرين، يقال إنه أول من صنف الكتب من العرب اتصل بمعاوية، وعاش إلى أيام عبد الملك بن مروان. ويذهب بعض المؤرخين إلى أنه شخصية من صنع الخيال (انظر الأعلام ٤ / ١٨٩).

(٢) د. نورى حودى القيسى: ملاحظات حول كتابة التاريخ: الشعر والتاريخ ص ٣٦. مجلة: المورد: العدد (٣) المجلد (٨) ١٩٧٩.

(٣) المؤرخون وروح الشعر ٨.

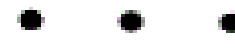
(٤) السابق نفس الصفحة.

وللتاريخ ـ على اختلاف مراحله ـ مكان وأي مكان في شعرنا الحديث. ومن أراد الشواهد فليرجع إلى مسرحيات شوقي الشعرية: مجنون ليلى، وعنترة، وقيز، ومصرع كليوبترة، وعلى بك الكبير، ومطولته الرائعة «كبار الحوادث في وادى النيل» التى عرض فيها تاريخ مصر وأمجادها ومحنها، وليرجع كذلك إلى عمرية حافظ، وعلوية عبد المطلب وبكرية عبد الحليم المصرى، وخالدية عمر أبى ريشة، وإلياذة أحمد محرم أو ديوان «مجد الإسلام».

وإذا كان التاريخ مصدراً ثراراً للشعر يمده بكل ما يريد في سماحة وطلاقة فالشعر من جانب آخر حفظ أيام العرب ومفاخرها في عصورها الأولى التى كانت تعتمد على الحافظة لا التدوين المكتوب: فلولا الشعر الجاهلي لضاعت من سجل التاريخ أيام العرب وأمجادهم وملامح حياتهم وأسلوبهم في المعيشة والحرب والسلام.

والإلياذة بالرغم مما فيها من ميثولوجيات وأساطير وخيال مجنح ـ رسمت لنا طبيعة الشعب اليونانى وخصائصه وأيامه وعاداته وتقاليده، فكانت بذلك سجلاً خالداً لتراث عظيم حتى قال هيجل «من يقبل على دراسة ملحمة يكن قد أقبل على دراسة أمة بتاريخها ومزاياها: «ويرى هيجل كذلك أن مجموع الملاحم العالمية يشكل تاريخ العالم بأجمل ما فيه وأكثره حيوية وحرية».

فالأدب بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة يعد ـ بصورة غير مباشرة ـ مصدرا من مصادر تاريخ الأمة، ويعتبر مصدرا رئيسيا من مصادر هذا التاريخ في الفترات الضاربة في القدم والغموض، وخاصة إذا قلت أو انعدمت المصادر الأخرى.



وسنحاول في هذا البحث المتواضع أن نعرض لواحدة من القصائد الطويلة المشهورة وهى «القصيدة العلوية» للشاعر محمد عبد المطلب وستكون بداية البحث عرضا لموضوع هذه المطولة والجوانب التى تناولها الشاعر من حياة على ـ كرم الله وجهه ـ وشخصيته وأحوال عصره.

ثم نُثنى ببيان موقف الشاعر من الحقائق التاريخية ومدى اقترابه أو ابتعاده أو

تصرفه فى هذه الحقائق. ويأتى الحديث بعد ذلك عن خيال الشاعر ولغته وحظه من التقليد والتجديد ومناقشة مفهومه للجديد والتجديد.

وهناك مطولتان كان لها فضل السبق على عبد المطلب الأولى هى «عمرية» حافظ ابراهيم والثانية هى «بكرية» عبد الحليم المصرى. وقد عرض البحث موازنة بين هذه المطولات الثلاث مبينا ما بينها من وجوه الشبه ووجوه الاختلاف وعناصر التفوق فى كل منها ما وجدت.

وكان الختام الطبيعى لهذا البحث هو عرض ما أثير من جدل حول الطبيعة الفنية لمثل هذا الشعر، ومدى انتسابه لفن الملاحم أو ابتعاده عن هذا الفن العظيم. ومن الله التوفيق.

البواعث والدوافع

فى مساء الجمعة من فبراير سنة ١٩١٨ وفى مدرج وزارة المعارف بالقاهرة أنشد حافظ إبراهيم مطولته العمرية التى نظمها فى مائة وسبعة وثمانين بيتا عن عمر بن الخطاب رضى الله عنه. وكان حافظ ابراهيم يعطى نظم هذه القصيدة اهتماماً خاصاً، وقد استغرق نظمه لها قرابة عام (١). واستقبلها الناس استقبالا طيبا، ووعدهم الشاعر أن يقدم لهم قصائد من طرازها، وإن لم يبر بوعده الذى قطعه على نفسه (٢). ويرى الأستاذ أحمد محفوظ أن الصدى القوى الذى تركته هذه المطولة هو الذى جعل أكثر من شاعر ينهجون نهجها، فنظم على طريقتها الشاعر عبد الحليم المصرى مطولته فى أبى بكر الصديق (٣) ونظم محمد عبد المطلب قصيدته فى على بن أبى طالب، ونظم غيرهما فى هذا الصدد قصائد أخرى فى أبطال ومعاصرين (٤)، ولا يستبعد الدكتور زكى مبارك أن تكون هى مصدر الوحى

---

(١) انظر: حافظ ابراهيم على سجيته «للاستاذ خليل مردم ص ٥٤٢ من مجلة المجمع العلمى العربى (دمشق) جـ ٤ م ٣١.

(٢) انظر د. كامل جمعة: حافظ ابراهيم ماله وما عليه ٣٠٨، القاهرة ١٩٦٠.

(٣) أنشد عبد الحليم المصرى مطولته البكرية فى الخامسة مساء الخميس (١٣ من شعبان ١٣٣٦ — ٢٣ من مايو سنة ١٩١٨) ثم نشرت فى اليوم التالى مباشرة فى الصفحة الأولى كلها وجزء من الصفحة الثانية من جريدة الأفكار (٢٤ من مايو ١٩١٨).

(٤) أحمد محفوظ: حياة حافظ ٢١٨.

للشاعر أحمد محرم فى الإلياذة الإسلامية (٥) ولا ينقض هذا ما ذكره أحد الباحثين (٦) من أن الذى دفع أحمد محرم إلى نظم ديوان «مجد الإسلام» خطاب بعث به إليه السيد محب الدين الخطيب يعرض عليه فكرة النهوض بتسجيل مفاخر الإسلام والتوفر على نظم وقائعه حتى يتكون من مجموعها إلياذة إسلامية «لأن الاستجابة لهذا النداء لا يمنع استيحاء محرم «عمرية حافظ»، وكما أن تعدد البواعث والدوافع فى العمل الواحد أمر لا يستبعد، أن لم يكن هو الأصل عقلا وعادة.

• • •

وفى مطالع القرن العشرين كادت تتنازع مصر عدة تيارات انعكست على الإنتاج الفكرى والأدبى: فتيار مصرى وطنى، وتيار قومى عربى، وتيار إسلامى. ولكن أقوى هذه التيارات كان التيار الإسلامى إذ كانت النزعة الإسلامية غالبة على العصبية الجنسية والرابطة القومية فى مصر، ولذلك لم يكن المصريون يجدون غضاضة فى الاعتراف بسلطة الخليفة التركى، وحين ثار عرابى على فساد أساليب الحكم فى مصر، وعلى تغلغل النفوذ الأجنبى لم يخطر بباله أن يخلع طاعة الخليفة أو يخرج عليه. فهو يعرض خطواته مستمدا منه السلطة فى كل ما يفعل.

ومن ناحية أخرى كانت المنشورات التى يصدرها الخديو توفيق تستعين على تنفير الناس من عرابى بتصويره خارجا على الخلافة وأوامر أمير المؤمنين (٧).

وقد كان من أشد المتحمسين للنزعة الإسلامية والخلافة العثمانية الرمز الذى التف حوله المسلمين الزعيمان مصطفى كامل ومحمد فريد (٨).

وقد كانت فكرة الجامعة الإسلامية التى ترى فى رابطة الدين أقوى الروابط، وفى الخليفة العثمانى حامى حمى الإسلام والأمة الإسلامية، وترى فى الحروب

(٥) زكى مبارك: حافظ ابراهيم ٥١.
(٦) محمد ابراهيم الجيوشى فى كتابه عن أحمد محرم «٦١ وانظر كذلك تقديم الجيوشى للديوان».
(٧) انظر. د. محمد محمد حسين. الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر جـ١ ص ١ — ١٠.
(٨) انظر السابق ص ١.

التى أثارتها الدول الأوربية وخاصة روسيا امتدادا للحروب الصليبية السابقة.. كانت هذه الفكرة هى المسيطرة على الشعراء وقتذاك (٩).

• • •

وقد كان محمد عبد المطلب الذى اشتهر بلقب «الشاعر البدوى» (١٠) نموذجا حيا للشاعر المسلم الملتزم المعتز بدينه وعروبته، وهو يجنح فى شعره إلى تناول الموضوعات الجادة وهو يعالجها بطريقته الخاصة وأسلوبه الغاص بالغريب.

• • •

ومما سبق نستطيع أن نضع أيدينا على أهم الدوافع والبواعث التى حدت بمحمد عبد المطلب إلى نظم مطولته عن «على بن أبى طالب» كرم الله وجهه:

١ ـ فهناك الجو العام الذى تسيطر عليه روح الدين وترى فيه المخلص والإنقاذ فى وقت بدأ فيه الغرب الصليبى يجنى ثمار انتصاراته، ويتقسم تركة الخلافة العثمانية رمز الإسلام وحامية حمَى المسلمين، وقد بدأت الأمة المصرية انتفاضتها فى وجه الاستعمار البريطانى.. وكأنى بعبد المطلب حرص على أن يعرض أمام أنظار المسلمين والمصريين «شخصية» عرفت ببطولتها الفذة وكان لها القدح المعلى فى تحقيق انتصار المسلمين أيام النبى ـ ﷺ ـ وخصوصاً فى معركتى بدر وخيبر(١١) وذلك فى وقت يتطلب التصدى الحاسم لموجات الاستعمار والصليبية.

وكأنى بعبد المطلب ـ وقد رأى الهزائم التى لحقت بالدولة العلية حامية حمى الإسلام ـ ورأى ساحة الحاضر قد اقفرت من الأبطال والانتصارات ـ فزع إلى

---

(٩) انظر السابق ١١، ١٢. وانظر كذلك د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر ٩٩.

(١٠) هو محمد بن عبد المطلب بن واصل (١٨٧١ ـ ١٩٣١) ينتسب إلى جهينة. ولد بإحدى قرى جرجا وتعلم فى الأزهر، وتخرج سنة ١٨٩٦ واشتغل مدرسا بالمدارس الابتدائية ثم مدرسا بمدرسة القضاء الشرعى، ثم انتهى به الأمر إلى التدريس بدار العلوم لمدة عشر سنوات. له ديوان شعر مطبوع واشترك مع عبد المعطى مرعى فى تأليف رواية: حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس (ارجع إلى «فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ٢/٣٠٩ ـ ٣٥٨ وتقويم دار العلوم ٢١١ ـ والأعلام للزركلى ٦/٢٤٧ ـ وعبد الرحمن الرافعى شعراء الوطنية فى مصر ٣٠٢.

(١١) انظر السيرة النبوية لابن هشام ٢/١٩٧ وما بعدها، ٣/٢٣٩. وما بعدها.

الماضي ليتقى منه هذه الشخصية الفذة، كمن يريد أن يقول بلسان الحال: إن اقفر الحاضر فعندنا الماضي الخصيب الذى يسعفنا بالنماذج العليا، وماعلينا إلا الاقتداء بها حتى نحقق ما حققت من انتصارات.

٢ــ ويرى المرحوم عمر الدسوقى أن محمد عبد المطلب لم ينظم هذه القصيدة الا تحديا لعمرية حافظ التى نظمت وأنشدت قبل العلوية بقراية عام ونالت من الشهرة ما نالت (١٢) ويرى العقاد كذلك أن عبد المطلب ما أنشأ علويته إلا ليعارض بها حافظ فى قصيدته العمرية (١٣).

وحتى لو انتفى التحدى فما لاشك فيه أن عبد المطلب نظم علويته ونصب عينيه عمرية حافظ والرنين الذى أحدثته فى الأوساط الأدبية والدينية والاجتماعية، لذلك حرص على أن ينشدها فى مجتمع حافل كما فعل حافظ، وحرص على أن يكون للعلوية نفس الأثر الذى تركته العمرية فى نفوس النقاد بل أقوى وأشد، حتى أنه بادر العقاد بعد أن استمع للعلوية متسائلاً «ما رأيك فى القصيدة وموضوعها واستهلالها؟ ألسنا نعجبكم الآن يا أنصار الحديث؟».

وحرص عبد المطلب على اثبات وجوده الذاتى جعله يلتمس لقصيدته وجوها وعناصر تحقق لها التفوق على عمرية حافظ وقد اهتدى إلى طلبته فى الاستهلال والطول:

أــ فاستهل مطولته بوصف الطائرة وخلص من هذا الوصف إلى تمنيه أن يستقل مثل هذه الطائرة ليلتقى بالإمام على فوق السحاب:

فهب لى ذات أجنحة لعلى ... بها ألقى على السحب الإماما
إمام بنى الهدى وهو ابن تسع ... وأول مسلم صلى وصاما (١٤)

---

(١٢) عمر الدسوقى: فى الأدب الحديث ٢/٣٥٤.
(١٣) عباس العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. (٠٤٩).
وقد قصد العقاد هنا المعارضة بمفهومها العام الذى يعنى التحدى، لا بمفهومها الفنى الذى يعنى أن تكون القصيدتان على وزن واحد وروى واحد وموضوع واحد بقصد التحدى. (انظر فى تعريف المعارضة والفرق بينها وبين المتابعة: على التجدى ناصف الدين والاخلاق فى شعر شوقى ٣٢ ــ ٣٧).
(١٤) ديوان محمد عبد المطلب ٢٣٠.

وهو يرى أنه مجدد فى هذا الاستهلال ، وأنه بذلك لايقل تجديدا عن « أنصار الحديث » .

ب ــ وهو أطول نفسا من حافظ فالعلوية تزيد على العمرية بمائة وعشرين بيتا ، وأطول من بكرية عبد الحليم المصرى بستة وتسعين بيتا .

والخلاصة أن الحرص على إثبات « الوجود الذاتى » والتفوق الشعرى كان ــ ولاشك ــ باعثا من أهم البواعث النفسية وراء نظم العلوية .

• • •

كان هذان العاملان هما أهم الدوافع والبواعث وراء نظم هذه المطولة العلوية التى حرص ناظمها محمد عبد المطلب أن يتفوق بها على صاحبه حافظ . فهل تحقق له ما تمنى ؟ ان الجواب على هذا السؤال يتطلب وقفة مع موضوعية وفنية مع هذه المطولة .

بين يدى العلوية

بلغت هذه العلوية سبعة وثلاثمائة بيت (من البحر الوافر) .

وقد قسم عبد المطلب قصيدته إلى عشرة أقسام رئيسية عدا المقدمة التى جاءت فى ستة عشر بيتاً ، وأعطى كل قسم عنواناً يدل على مرحلة من مراحل حياة الإمام أو موقف من مواقفه ، وهذه العناوين ــ عدا المقدمة ــ التى لم تأخذ عنواناً جاءت كما يلى :

١ ــ على فى صباه واسلامه (ص ٢٣١)	٢٥ بيتاً
٢ ــ استخلافه ليلة الهجرة (٢٣٢)	١١ بيتاً
٣ ــ على بالمدينة (٢٣٢)	٢٨ بيتاً
٤ ــ أحد (٢٣٥)	٢٠ بيتاً
٥ ــ يوم الخندق (٢٣٦)	٢٨ بيتاً
٦ ــ يوم خيبر (٢٣٨)	٨ أبيات
٧ ــ قتل مرحب (٢٣٩)	١٩ بيتاً

٨ ــ زعامته فى المواطن (٢٤٠)	٥ أبيات
٩ ــ على فى السلم	٢٥ بيتاً
أ) قلبه (٢٤١)	٥ أبيات
ب) نفسه (٢٤١)	٥ أبيات
ج) وجهه (٢٤١)	٣ أبيات
د) جوده (٢٤٢)	٦ أبيات
هـ) قيامه بالليل (٢٤٢)	٦ أبيات
١٠ ـ على فى كبره	١٢٢ بيتاً
أ) مقتل عثمان (٢٤٢)	١٧ بيتاً
ب) اختلاف المسلمين فى الخلافة (٢٤٣)	بيتان
ج) الطائفة التى هى على الحيدة ومن بايعه	٣ أبيات
د) أهل الجمل (٢٤٤)	٤ أبيات
هـ) أهل الشام (٢٤٤)	٦٩ بيتاً

وقد وصف عبد المطلب الطائرة فى مقدمته الطويلة، واعتبرها مظهرا باهراً من مظاهر تقدم الإنسان وقوته وقدرته وطموحاته، إنه لم يكفه ما حققه فى الأرض فتطلع إلى السماء وقد:

زهـــاه رونـــقُ الخـضـــراءِ لـمـــا　　　تـلـفـت فـى مجـرتهـا وشـامـا

وهو يذكرنا بقول الشاعر العربى فى المدح:

يرعى النجوم بعينـى من يُحَاولُها　　　كـأنهـا سـلبٌ فـى عينِ مسلوبِ

ثم يصف الطائرة بشدة الصوت وقدرتها على التوجه والانخفاض والارتفاع. وكيف أنها تفوقت على النوق وعلى قُطُر البخار.

وهو وصف عام لا يزيد على تصور الرجل العادى للطائرة.

ثم خلص من هذا الوصف على طريقة القدماء على النحو التالى:

---

(١) الديوان ٢٣٠.

فهبْ لى ذات أجنحة لعلّى بها ألقى على السحبِ الإمام (٢)
إمام بنى الهدى وهو ابن تسع وأولُ مسلمٍ صلى وصاما (٣)

وبعد هذه المقدمة يتحدث الشاعر عن سبق على إلى الإسلام على الرغم من أن قريشا ـ وخصوصا شيوخها ـ قد ظلت على عماية الضلال، أما على الذى تربى فى بيت النبوة لقد مضى بالسلامة كالسيف شجاعا دون خوف أو وجل :

صغير السن يخطر فى إباءٍ فلا ضيماً يخافُ ولا ملاما
ومازالتْ به الأيامُ ترقى على درج النُّهى عاما فعاما
وقد جمع الحجا والدينُ فيه خلائق تجمع الخير اقتشاما (٤)
فما أوفى على العشرين حتى شهدنا من عظائمه عِظاما (٥)

ثم يوجز عبد المطلب القول بعد ذلك فى موقف من مواقف العظمة العلوية ليلة نام على فراش النبى ـ ﷺ ـ ليوهم المتآمرين أن النائم محمد، ولكن الله أعمى عيونهم عنه فتمكن رسول الله ـ ﷺ ـ من مغادرة البيت مهاجرا إلى المدينة ـ أما على فقد :

أقام بها ليقضيها حقوقا على طه بها كانتْ لِزاما (٦)

وفى المدينة يبدأ عهد جديد.. عهد الدولة الإسلامية.. وفى ثمانية وعشرين بيتا يتحدث الشاعر عن بطولة على فى بدر.. وبقدر ما أوجز القول الذى جاء عاما وفى إشارات تاريخية سريعة لا تهز الوجدان، فصل القول فى زواج على من فاطمةَ بنت النبى عليه السلام.. وربما كان من هذا المشهد ـ على الرغم مما فيه من مبالغة ـ هو أكثر المشاهد فى العلوية كلها شاعرية وشفافية وبراعة خيال :

بأمر الله زفوها إليه عشية راح يخطبها وساما
كأنى بالملائك إذ تدلَّتْ بصحن البيتِ تزدحمُ ازدحاما

---

(٢) السابق نفس الصفحة .
(٣) السابق نفس الصفحة .
(٤) اقتشاما : جمعا .
(٥) السابق ٢٣٢ .
(٦) السابق ٢٣٣ .

فلو كشف الحجاب رأيت فيه ... جنود الله تنتظم انتظاما
أطافوا بالحظيرة في جلال ... صفوفا حول فاطمة قياما
تفيض على منصتها وقارا ... وتكسو حسن طلعتها وساما
فلا يحزن خديجة أن تولت ... ولم تبلغ بجلوتها مراما
تولاها الذى ولى أباها ... رسالته وزوجها الإماما

• • •

وفى أحد يغفل الشاعر موقفين مجيدين لعلى بن أبي طالب ، وهما وقوفه مع رسول الله — ﷺ — وثباته معه ضمن الخمسة عشر الذين لم يفروا أمام الأعداء (٧) وكان ضمن ثلاثة المهاجرين الذين بايعوه على الموت (٨) .

ولعل من أحسن المشاهد وأبرعها وصفا نهوض على لقتال عمرو بن ود العامرى على الرغم من فارق القوة والقدرة والخبرة القتالية مما دفع النبى — ﷺ — إلى تحذير على من مبارزة عمرو :

فقال وان يكن عمرا فدعنى ... رسول الله أجمه الحساما
تقلد ذا الفقار وقام يرغو ... رغاء الفحل يحتلك اللغاما (٩)
يحدث نفسه ولها أجيج ... ببأس الله يضطرم اضطراما
وما عمرو؟ ومن أنا؟ ما فنائى ... إذا لم أرو منه صدى وهاما
فلم يك غير أن فاق ابن ود ... وخاض السيف فى دمه وعاما
وعاد إلى النبى يفيض بأسا ... ويزخر في حميته جماما (١٠)
وراح الكفر يرجف جانباه ... وأمسى غضب عزته كهاما (١١)

• • •

وعلى نفس النهج — وان كان ذلك على مستوى فنى أقل — يعرض الشاعر

---

(٧) انظر امتاع الأسماع للمقريزى ١٣١ .
(٨) السابق ١٣٢ .
(٩) اللغام : زبد أفواه الإبل .
(١٠) الجمام : الذى لا مطر فيه .
(١١) الديوان ٢٣٨ .

بطولة على فى فتح خيبر، وكيف استطاع على أن يصرع الزعيم اليهودى «مرحب بن منسية» الذى نزل القتال والغرور يملأ نفسه، فهو المعروف ببطولته ومواقفه وقوته فى المعارك، وهو المشهور بين الناس بالحنكة فى القتال.. ولكن عليا:

علاه بضربة لو أن رضوى تلقاها لعاد بها هياما(١٢)
فلم يعصمه من حَيْنٍ رخام ولم يجد الحديد له عصاما(١٣)

• • •

ويحاول عبد المطلب فى خمسة وعشرين بيتا أن يرسم صورة نفسية روحية لعلى تحت عنوان: «على فى المسلم» والواقع أنه غير مرفق فى هذا العنوان، لأن مثل هذه الصورة المعنوية بالنسبة لعلى وبالنسبة لكل شخصية سوية لايستقل بها السلم دون الحرب.. فتحت هذا العنوان الرئيسى تندرج عناوين جزئية هى قلبه — نفسه — وجهه — جوده — قيامه الليل.. وأهم الصفات التى أبرزها فى أبياته: العلم الواسع، واليقين الصافى السامى، والترفع عن الدنايا، والزهد فى متع الحياة والجود فى صورته المثلى حتى أنه:

على حب الطعام يصدُّعه ليطعمه الأرامل واليتامى(١٤)

وهو يشير بذلك إلى قوله تعالى:

﴿ وَيُطْعِمُونَ ٱلطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِۦ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا ﴾(١٥).

ومن تقواه حرصه على قيام الليل والتهجد فى خشوع واستغراق.

وقد قطع عبد المطلب هذه الصورة النفسية بالحديث عن وجهه الذى كان صفحة انعكست عليها خصائصه النفسية والروحية. ففيه نور من اشراق الله وسياء الحق.. وفيه من الجرأة واليقين مهابة ترعب الاعداء، وعبوس يخلع قلوبهم. وكان أولى بعبد المطلب أن يختم صورته النفسية بهذه الأبيات التى جعلها تعترض الصورة

(١٢) رضوى جبل بالمدينة. والهيام بالفتح، جبل بالمدينة.
(١٣) الديوان ٢٤٠.
(١٤) الديوان ٢٤٢.
(١٥) الإنسان ٨.

النفسية قبل استيفائها فيكون ما يظهر على الوجه من نور واشراق وعبوس ومهابة انعكاسا أمينا لصفات وملامح استوفاها الشاعر وانتهى منها.

* * *

وفى نهاية حديثه عن الفتنة التى أثارها الخارجون على عثمان بن عفان — رضى الله عنه — وحصارهم لداره بلا وازع من دين أو ضمير:

فلم يرعوا لإمرته عهوداً ولم يخشوا لغيلته أثاما (١٦)

وانتهى الأمر باستشهاد عثمان .. لم ينس عبد المطلب أن يدفع ما روجه أعداء على — كرم الله وجهه — من تقاعسه عن الدفاع عن عثمان، بل غَلا بعضهم فاتهم عليا بالاشتراك فى المؤامرة التى أودت بحياة ثالث الخلفاء الراشدين، فذكر عبد المطلب بأن عليا كان أول من دافع عن عثمان (١٧). ثم كان دليله الثانى أن الفتنة كانت عامة «فهى أكبر من قدرة علىّ وما كان هناك من يستطيع أن يواجه مثل هذه الفتنة الظالمة المظلمة:

فيالك فتنةً ضرمت فكانت نفوس المسلمين لها ضراما
رأيتُ شرارها ينتابُ مصرا ومكة والجزيرة والشآما (١٨)

• • •

وتغلب على عبد المطلب بعد ذلك طبيعة المؤرخ على حساب فن الشاعر، وهو يصور الأحداث والنتائج التى ترتبت على اختلاف المسلمين فى أمر الخلافة وموقفهم من على. وقد التزم الشاعر الحذر الشديد فى الحكم على الفئات المختلفة متجنبا تحديد مسئولية الفتنة فى فئة معينة، وقد يرجع ذلك إلى تدينه وحرصه على

---

(١٦) الديوان ٢٤٣.

(١٧) وقد سأل معبد الخزاعى «الإمام على»: أخبرنى أى منزلة وسعتك إذ قتل عثمان ولم تنصره؟ قال: ان عثمان كان إماما وانه نهى عن القتال، فقال من سل سيفه فليس منى، فلو قاتلنا دونه عصينا..» العقد الفريد ٤/٣٠٢. وقد بعث على ابنه الحسن ليقف مع بعض أبناء الصحابة للدفاع عن عثمان (انظر تاريخ الطبرى ٤/ ٣٥٠، ٣٥٣، ٣٨٥، ٣٨٨).

(١٨) الديوان ٢٤٣. ويصور الامام على كيف أنه وأهل المدينة كانوا معرضين جميعاً للخطر بقوله لابنه الحسن «.. فوالله لقد أحيط بنا كما احيط به» اى بعثمان (الكامل لابن الاثير ٣/ ٢٢٢).

توقير الرعيل الأول من الصحابة .. وقد ورطه هذه الحذر فى اصدار بعض الأحكام الخالطة . وعلى سبيل التمثيل قسم المسلمين إلى :

١ــ طائفة المحايدين الذين اعتزلوا الحرب بين على ومعاوية . وعبر عن هذه الطائفة بقوله :

فنهم من أقام بكسر بيت وأخلد للسكينة فاستناما (١٩)

٢ــ طائفة على الحق المطلق . وهى تلك التى :

تبايع وهى راضيةٌ عليا وترعى فى خلافته الزماما

٣ــ طائفة دافعت عما اعتقدت أنه الحق ولكن كان الطريق أمامها غائماً ، فلم تستبن وجه الحق ، فلما تبينته اتبعت الامام عليا ويقصد بهؤلاء أهل الجمل .

٤ــ طائفة «أوضعت فى الخُلْف» دون النظر إلى العواقب فاحتكوا إلى السيف وهم أنصار معاوية وأغلبهم من أهل الشام .

والغريب أن يصف الشاعر من حارب عليا فى الجمل بأنهم (أهل حق) إرباء بقلمه أن .. يخدش عائشة وطلحة والزبير . وغفل عن الكلمة المشهورة للإمام على «ما اختلفت دعوتان إلا كانت أحداهما ضلالة» (٢٠) .

ولكننا نلاحظ تعريضا خفيا بطائفة المعتزلين للقتال الذين لم يشتركوا فى الحرب الدائرة بين على ومعاوية وأشهر هؤلاء عبدالله بن عمر الذى منع أخته أم المؤمنين حفصة من الخروج مع عائشة (٢١) وسعد بن أبى وقاص الذى قال لابنه : أنى سمعت رسول الله ــ ﷺ ــ يقول «انه تكون فتنة ، خير الناس فيها الخفى التقى» والله لا أشهد شيئاً من هذا الأمر أبدا (٢٢) .

ويمضى الشاعر يرصد كثيراً من وقائع التاريخ كواقعة التحكيم ومحنة على بأهل العراق ــ وخروج الخوارج ، ومؤامرة ثلاثة منهم على قتل على وعمرو ومعاوية ، ولم

---

(١٩) الديوان ٢٤٤ .
(٢٠) نهج البلاغة ٤١٠ .
(٢١) انظر تاريخ الطبرى ٤ / ٤٥١ .
(٢٢) تاريخ الطبرى ٥ / ٣٧ .

يفلح فى تنفيذ مأربه إلا عبد الرحمن بن ملجم فى أسلوب استغرقه الألفاظ المعجمية وكثير منها مهجور بل ممات — كما سنرى .

عبد المطلب والتاريخ

الشاعر غير المؤرخ كما هو معروف : فالمؤرخ يحاول أن يرصد كل الوقائع والأحداث ويحيط بها حتى تكون شهادته على التاريخ شهادة كاملة غير منقوصة .

أما الشاعر الذى يعرض للتاريخ ويأخذ منه مادته فى شعره فلا يستطيع أن يرصد كل المادة التاريخية بكل جزئياتها ووقائعها وشخصياتها وذلك لصعوبتين عمليتين :

الأولى : تتعلق باللغة ذاتها : فمن الصعب تطويع اللغة «نظما وتقفية» لاستيعاب كل الركام التاريخى بأحداثه الرئيسية والجزئية وشخصياته على اختلاف أنواعها واتجاهاتها .

والثانى : ويكاد يكون نتيجة الأول : هو التضخم الذى لا يطيقه من يحرص على التزام الحرفية التاريخية .

ولنتصور شاعرا يحاول أن ينظم سيرة ابن هشام بكل ما فيها .. أعتقد أن الناظم أو أطاق ذلك فإن القارىء سيجد أمامه عملا — لا هو بالفن الرفيع الآسر ولا هو بالعمل العلمى الذى يصلح أن يكون مصدراً من مصادر التاريخ يعتدُّ بها .

ولا كذلك **الملحمة** كالالياذة مثلا .. إذ أن طابعها الأسطورى .. يعطى الشاعر مجالا رحيبا للابداع والانطلاق الحر فى مجال الخيال والاختراع .. وهى حرية يكاد يعدمها الشاعر الذى يتخذ من التاريخ الإسلامى — وخصوصاً تاريخ الرعيل الأول — مصدرا يسترفده فى شعره .. لأن هذه الحرية المبدعة «قد تبعده عن الواقع التاريخى فتوقعه فى حرجِ مُخالفةِ الثابت المشهور .

ولكن للشاعر التاريخى حرية لا ينكرها أحد وهى حرية الانتقاء من وقائع التاريخ الذى يعرض له بما يراه أوفى بالغرض وأقدر على إعطاء الدلالات التى يحرص عليها .

ومن حق الناقد بعد ذلك أن يقيم بالنظر إلى التاريخ وإلى الوقائع التى اختارها الشاعر وإلى طريقته فى معالجتها واستخراج دلالتها ــ مدى توفيق الشاعر فى عمله هذا .

وبعد ذلك من حقنا أن نسأل : هل وفق عبد المطلب فى انتقاء الشرائح التى تفى بإبراز ملامح الشخصية العلوية ومظاهر الجلال والعظمة والبطولة فيها ؟ .

الحقيقة أن عبد المطلب أغفل شريحة مهمة جداً من حياة على بن أبى طالب وهى «تربيته صبيا فى بيت النبوة» وكان ذلك مجالا خصيبا لعرض كثير من القيم الإسلامية التربوية ومنهج النبوة فى تربية النفوس . والأبيات القليلة التى ساقها فى هذا المجال لاتغطى هذا الجانب المهم من حياة على كرّم الله وجهه .

وكان موقف على بن أبى طالب ــ كرم الله وجهه ــ فى بدر من المشاهد التى أوجز فيها الشاعر القول إيجازا لايفى عليا حقه .. فلم يذكره إلا فى أبيات تعد على أصابع اليد الواحدة بوصف عام لايسجل فيه إلا قتله للوليد بن عتبة (١) مع أن المسلمين قتلوا من المشتركين فى بدر قرابة سبعين ، وكان عدد المصروعين بيد على ويد حمزة أكثر ممن ذاقوا الموت على أيدى غيرهم من المسلمين (٢) .

وكان أجدر من ذلك بوقفة طويلة من الشاعر مشهد نزول الملائكة فى بدر والذى ذكر فى قوله تعالى :

﴿ إِذْ يُوحِى رَبُّكَ إِلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ أَنِّى مَعَكُمْ فَثَبِّتُوا۟ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ۚ سَأُلْقِى فِى قُلُوبِ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ ٱلرُّعْبَ فَٱضْرِبُوا۟ فَوْقَ ٱلْأَعْنَاقِ وَٱضْرِبُوا۟ مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ ﴾ (٣) .

ومن عجب أن الشاعر لم يُشر إلى هذه الواقعة الثابتة بالقرآن والسنة الصحيحة ، بينما اتسعت شاعريته لتخيل نزول الملائكة واحتفائهم بزفاف فاطمة

(١) انظر الديوان ص ٢٣٣ الابيات من ٦٠ إلى ٦٣ .
(٢) انظر السيرة النبوية ابن هشام ٢ / ٢٦٣ ــ ٢٧٠ .
(٣) الانفال ١٢ .

الزهراء إلى على ، وهو خبر لا يمكن أن يرقى فى قوته — على فرض صحته — إلى الخبر الأول .

وأطال عبد المطلب إطالة مملة جداً بعشرات الأبيات التى ساقها تحت عنوان « أهل الشام » وفيها كان « إحصائياً » يتحدث عن صفين وعن واقعة التحكيم ودهاء عمرو بن العاص ولجاج أهل العراق ، واخلاص أهل الشام لمعاوية ومصرع على بيد عبد الرحمن بن ملجم .. الخ وهو فى كل هذه الوقائع يلتزم الواقع التاريخى التزاما يكاد يكون حرفيا مما يبعده — إلى حد كبير — عن روح الشعر. ويقربه من المنظومات القديمة ، وان اختلف عنها فى غرامه الشديد واحتفائه بالغريب المهجور.

والحرص على حرفية التاريخ وتجنب الخروج عليه ليس جديدا على عبد المطلب حتى فى العمل الروائى الذى يكون فيه مندوحة لمخالفة هذه الحرفية كما نرى فى روايته — التى ألفها مع زميل له — بعنوان (حياة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس) والتى رأت النور قبل العلوية بقرابة ثمانية أعوام وقد جعلا الاعتبار الأول للحقيقة التاريخية دون مخالفة أو إضافة جديد مخترع « فيكون العبرة بشىء حقيقى ، وأنجع العبر ما كان منشؤه الحقيقة » على حد قولها فى تقديم العمل المذكور.

وخلاصة علاقة عبد المطلب بالتاريخ وموقفه منه :

١) أنه كان أقرب إلى التزام الواقع التاريخى .. وكان حريصا على ألا يحلق بعيدا عنه وهذا حد من « شاعرية » المطولة .

٢) أنه — على الرغم من انتقائه كثيراً من الوقائع والمواقف المهمة فى حياة على بن أبى طالب وبيئته وعصره — أغفل بعض الوقائع والمواقف الجليلة ذات الدلالة المتوهجة التى كان من الممكن أن تكون مدداً يكسب رؤية الشاعر ثراء وعمقاً .

٣) والعلوية من عشرة فصول صدّر الشاعر كل فصل بعنوان كما ذكرنا ، وأبرز هذه العناوين ثلاثة هى : على فى صباه وإسلامه — على فى المسلم — على فى كبره وهو تقسيم معيب منطقيا لأنه يعتمد على أساسين : الأساس الزمنى

(صباه ـ كبره) وأساس حالة الدولة الإسلامية من سلم وحرب.. كما أنه ـ تحت عنوان «على فى السلم» تحدث عن الأبعاد الخلقية والروحية لعلى مع أن صفات الإمام على التى ذكرها الشاعر من جود وورع وتقوى هى من الطبائع المركوزة فيه والمشهود له بها فى السلم والحرب على السواء.

• • •

كان هذا هو موقف عبد المطلب من الحقائق التاريخية التى استرفدها فى مطولته العلوية، وهو موقف ينطق ـ كما قلنا ـ بأنه لم يبتعد عن هذه الحقائق، وما ذكرناه لا يغنى عن وقفة نتتبع فيها إمكاناته فى الوصف والتصوير ومداه الإبداعى فى نطاق العلوية.

قدرة الوصف والتصوير

من فضول القول أن نقرر هنا أن خيال الشاعر فى مجموعه خيال تقليدى تفسيرى يلتزم منهج الجاهليين فى التصوير، ووصفه للمعارك والأبطال يمكن رد معانيه وصوره إلى شعر الحماسة الجاهلى أو الأموى. مع جنوح تقليدى نحو المبالغة. وهو تصوير لا يشد النفس ولا يهز المشاعر، كوصفه لوجه على (١). بأنه يفيض بالنور وفيه مهابة وحسن. فاذا ما عبس روع الليث الكاسر، وإذا ما ابتسم أخجل الغيث... الخ.

وقد يتظاهر عبد المطلب بأنه اهتم اهتماما خاصا بالصورة النفسية الروحية للإمام على، ولكنه فى الحقيقة لم يتعمقها التعمق المنشود وإن استخدم هذه العناوين الجزئية: «قلبه ـ وجهه ـ جوده ـ قيامه بالليل..» وحتى يتبين لنا صدق هذا الحكم لننظر إلى ما وصف به ضرار بن حزة الصدائى على بن أبى طالب فى حضرة معاوية بعد استشهاد على. يقول ضرار: «... وأشهد لقد رأيته فى بعض مواقفه، وقد أرخى الليل سدوله، وغارت نجومه، وقد مثل فى محرابه قابضا على لحيته يتململ تململ السليم، ويبكى بكاء الحزين، ويقول: يا دنيا

(١) انظر الأبيات آخر ص ٢٤١.

غرى غيرى أإلى تعرضت؟ أم إلى تشوقت؟ هيهات هيهات قد باينتك ثلاثا لا رجعة فيها..» (٢).

لقد تأثر عبد المطلب بهذا المشهد، فنظمه شعرا فى الأبيات الآتية:

وكم أجرى على المحراب دمعاً ... لخوفِ اللهِ ينسجمُ انسجاما
إذا ما قامَ فى المحرابِ قامتْ ... له زُمَر الملائكةِ احتشاما
صلاةُ الليلِ يجعلُها سُحَورا ... إذا ما فى الغداةِ نَوىَ الصياما
ترى صبر القنوع له غِذاءً ... جرى دمع الخشوع له إداما (٣)

فإذا صح موازنة الشعر بالنثر لقلنا أن سطور ضرار فيها من شاعرية الوصف ودقته وفيها من الموسيقا والتلوين الأسلوبى وبراعة اختيار الكلمات المناسبة للمشاعر النفسية المختلفة ما نكاد نعدمه فى أبيات عبد المطلب. وهل تهتز نفس لمثل هذه الصور: صلاة الليل سحوره، وصبر القنوع غذاؤه، ودموع الخشوع إدامه..؟! ناهيك عما فى جريان الدمع من مبالغة غير مستساغة.

ولنعد إلى الصورة الممتدة التى رسمها ضرار وجعل خلفيتها ليلا مُسْدلَ الستور غائر النجوم.. وكيف حقق دون افتعال التوافق الدقيق العجيب بين الشعور النفسى المور فى أعماق الإمام على من حزن وخشوع وبين الحركة الحسية من إمساك اللحية والبكاء والاهتزاز كمن لدغته حية، ثم خطابه للدنيا زاهداً فيها.. راغباً عنها، فإن كان جسده فيها فقلبه متعلق بالله لذلك باينها ثلاثا لا رجعة فيها.

وبعد ذلك آمل ألا أكون قد جانبت الصواب حين قدرت أن «ضرار بن حزة» كان فى هذه القطعة النثرية شعر «من عبد المطلب الذى» لم يشأ أو قل لم يستطع أن يحلل ويسبر غور النفوس (٤).

• • •

(٢) انظر: جمهرة خطب العرب ٢/ ٢٧٤.
(٣) الديوان ٢٤٣.
(٤) عمر الدسوقى: فى الأدب الحديث ٢/ ٣٥٥.
وانظر كتابنا: صوت الإسلام فى شعر حافظ ابراهيم ٩٤ — ٩٦.

عبد المطلب والتجديد :

يقول العقاد : لما ظهر المذهب الحديث في الشعر حاول عبد المطلب أن يفهمه ليرد عليه ويتحداه فلم يفهم منه إلا أنه وصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة ، وأنه النظم في الطيارة كما كان الشعراء الأقدمون ينظمون في النوق والأفراس (٥) .

ويروى العقاد حوارا دار بينه وبين عبد المطلب ، وهو حوار يبين عن مفهوم التجديد في نظر عبد المطلب . فبعد أن ألقى عبد المطلب العلوية سأل العقاد عن رأيه في القصيدة وموضوعها واستهلالها ثم قال : ألسنا نعجبكم الآن يا أنصار الحديث ؟

فأثنى العقاد على موضوع القصيدة ، وقال : إنه ميدان جديد من الشعر يتسع للوصف والتحليل ، ثم قال له : ولكنك مثلت عليا على طريقتك أنت ، ولم تمثله على طريقة المحدثين .

قال عبد المطلب ؟ وأين يُذهَبُ بك عن وصف الطيارة ؟

أجاب العقاد : إنني أعجب بقوة الأسر في العبارة ، ولكنني أراك الآن في صميم التقليد ، وأنت تحسب أنك نجوت منه بطيارة ، فلولا أن العرب وصفوا الناقة التي يبلغون بها الممدوح لما وصفت الطيارة التي تبلغ بها الإمام ، ولولا التخلص والاستطراد هناك لما كان التخلص والاستطراد هنا . وموطن الخطأ أنكم تحسبون أن الشاعر العربي يصف الناقة لأنها أداة مواصلات ، فتحسبون وصف أدوات المواصلات في عصرنا فرضا على الشاعر الحديث ، وليس الأمر على هذا الحسبان (٦) .

ثم يشرح العقاد فكرته الأخيرة بأن الشاعر القديم كان يصف الناقة لأنها جزء من حياته يحس بها الأنس في القفار الموحشة ، ويأكل من لبنها ولحمها وينسج ثيابه ومسكنه من وبرها ، ويعرفها وتعرفه كما يتعارف الصحاب من الأحياء ..

---

(٥) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ٤٦ .
(٦) السابق ٤٩ ــ ٥٠ .

وهو أشعر ألف مرة ممن يحاكيه بوصف الطيارة في العصر الحديث لأنها أحدث أدوات المواصلات (٧).

فخلاصة رأى العقاد أن عبد المطلب إذ وصف الطائرة وهى أحدث وسائل المواصلات لايعتبر مجدداً لعدة أسباب:

أولهـا: أنه وصف الطائرة ونصب عينيه وصف العربى للناقة فهو بذلك موغل فى التقليد لأنه وصف الطائرة وهو واقع تحت أسر القديم وسيادته وهيمنته.

وثانيها: أنه اعتقد أن وصف الجديد يعنى التجديد ضربة لازب. والأمر ليس كذلك، فالعبرة بصدق المعايشة وتوهج الشعور وبراعة التناول، بصرف النظر عن مكان الموضوع المتناول من التاريخ الإنسانى. ومن ثم قد يكون واصف «القديم» أدخل فى زمرة المجددين ممن يصف «الحديث» وقد عدم شرائط الشاعر المجدد.

ولكن الاستاذ عمر الدسوقى يخالف العقاد فيما ذهب إليه وينكر على العقاد حكمه هذا على عبدالمطلب، فوصف المخترعات الحديثة يجب ألا ينظر إليه هذه النظرة، فإذا كانت الناقة فى القديم جزءاً من حياة العربى البدوى، وعاملا مهما فيها، فان المخترعات الحديثة قد ينظر إليها الشاعر على أنها ثورة الإنسان على الطبيعة وتغلبه عليها، وتذليله لها، وعلى أنها عامل مهم فى حياته كذلك. ثم إنه قد يرى فيها حلما من أحلام الإنسانية وقد خلد بعض شعراء الغرب لأنهم عنوا بمظاهر الحضارة الحديثة ووصفها وخصوها بحظ كبير من شعرهم مثل كيلنج KIPLING الشاعر الانجليزى وهو من شعراء القرن العشرين (٨).

ولكن ماذكره المرحوم الأستاذ عمر الدسوقى لاينهض ولايستقيم دفاعاً عن شاعرنا محمد عبدالمطلب، لأن عبدالمطلب لم يصف الطائرة بالأبعاد التى ذكرها عمر الدسوقى. فحديثه عنها ليس فيه مايشد النظر إلا الإغراق فى المبالغة فبالطائرة أغار الإنسان على الكواكب، وهزيمها يكاد يهدم جبال النجم، وبها

(٧) انظر السابق ٥١.

(٨) عمر الدسوقى: فى الأدب الحديث ٢ / ٣٤١.

يستطيع الإنسان أن يتحكم فى الرياح كيفما شاء. ثم ينزل الشاعر من علٍ ليقول ان النوق والقُطُر لاتعدّ شيئاً إذا قيست بها، وهذه الموازنة غير المتكافئة تذكرنا بقول الشاعر:

ألمْ تر أن السيفَ ينقص قدرُه   إذا قيلَ إن السيفَ أمْضَى منَ العصا

والشاعر كبلنج لم يخلُد لأنه وصف آلات الحضارة الحديثة كالقطار والباخرة والمسرة والبرق والطيران بل لأنه — كما نقل الاستاذ عمر(٩) وجد فيها منبع إلهام، لم يتهيأ لسواه من الشعراء «ولأنه خلع على هذه الموضوعات من خياله وحرارة وجدانه ما جعلها موضوعات شعرية جذابة(١٠).

وقد أبدع عبد المطلب فى وصف الطائرة على طريقته فى قصيدته الرائيه وذلك حين قدم الطائران التركيان لأول عهد الشرق بالطيران إلى مصر(١١). وهذا الإبداع لا يشفع له ولا يدفع ما فى وصف الطائرة فى قصيدته العلوية من افتعال وتعسف وتقليد، ثم هل هناك داعية نفسية أو فنية ليتم اللقاء بين الشاعر والإمام علىّ بالطائرة؟؟ ان وسيلة اللقاء بالإمام يستوى أن تكون طائرة أو ناقة أو حصانا، وربما كانت الوسيلتان الاخيرتان أدخل فى باب التناسق الفنى بالنسبة لشخصية تاريخية مثل شخصية الإمام علي كرم الله وجهه: ولكن عبد المطلب كان يصر على أن يكون هذا اللقاء بالطائرة حتى ينخرط فى سلك المجددين(١٢).

• • •

كانت هذه هى أبعاد قدراته التصويرية وطبيعة خياله ومفهومه عن التجديد وقد أشرنا أكثر من مرة إلى طبيعة أسلوبه وأدائه التعبيرى، ولكن هذه الإشارات لاتغنى عن التعرف المتأنى على طبيعة أسلوبه ولغته فى العلوية، وهذا ما نطالعه فى الصفحات الآتية:

---

(٩) عن كتاب: Modern English Literat re: by G.H. Maire and A.G. Ward P. 202.

(١٠) فى الأدب الحديث ٣٤١.

(١١) السابق ٣٤٢. وانظر القصيدة فى الديوان ص ٩٥ وهى من جيد الشعر تصويرا وتعبيرا.

(١٢) انظر: د. جابر قميحة: صوت الاسلام فى شعر حافظ إبراهيم ٩٨.

لغـــة العلويـــة

يصف المرحوم الأستاذ عمر الدسوقي الشاعر محمد عبدالمطلب بأنه نسيج وحده في العصر الحديث، لأن شعراء المدرسة القديمة أمثل صبرى والبكرى وحافظ ونسيم وغيرهم حين حاكوا الشعر العربى القديم لم يلجئوا إلى غريب اللغة والعصر الجاهلى، وإنما حاكوا شعراء العصر العباسى الممتازين، وشعراء الصنعة فى العصور المتأخرة، وشعراء مصر المشهورين بالرقة مثال البهاء زهير، والشاب الظريف. أما محمد عبدالمطلب فكان تمكنه فى اللغة وحفظه يحاكى شعراء بنى أمية أو شعراء العصر الجاهلى [1] لا شعراء القرن الثالث والرابع كما يذكر الأستاذ الإسكندرى [2].

ومن يقرأ شعر عبدالمطلب يلمس ما فى لغته من فصاحة وقوة وغزارة الغريب الحوشى كأنما يقصد إليه قصدا، وكأن الشعر عنده ــ كما يقول العقاد «مسألة لغة وفصاحة لغوية بل مسألة لغة بدوية غريبة لاتتم على أكملها وأرقاها إلا فى أسلوب كأسلوب الشعراء الجاهليين والمخضرمين وأغراض كالأغراض التى نظم فيها أولئك الشعراء [3] وهو ما يجمع عليه من نقدوا عبدالمطلب ومن قرظوه ومنهم شارح العلوية الذى رفعه مكانا عليا، ولكنه قال عن أسلوبه «إنك لتشم فى أعطاف شعره عرف نجد، وتقرأ فيه صحيفة من مواضع آثار أصحاب هند ودعد» [4].

ولغة عبد المطلب فى العلوية هى لغته فى سائر شعره:

الفصاحة والقوة والحرص على الغريب. بل ربما كان فى العلوية أحرص على الغريب الحوشى من قصائده الأخرى.. وهو ما نهى عنه نقاد الشعر من قديم فيقول ابن طباطبا «وينبغى للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل ويتعمد ما خالف ذلك» [5].

---

(١) فى الأدب الحديث ٢/ ٣٢٢ ط ٢.

(٢) أحمد الاسكندرى من تقديمه لديوان عبدالمطلب صفحة (س).

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ٤٧.

(٤) محمد الغنيمى التفتازانى: علوية عبدالمطلب ٣ (تقديم شرحها)

(٥) عيار الشعر ١٢٣.

ويلاحظ أن مطولاته ــ وأشهرها العلوية ــ أزخر بالغريب من قصائده التى لا يطول فيها نفسه، وأن الغريب يغزر كلما تقدم فى القصيدة وطال نفسه وخصوصا كلمات الروى، لتكون المسئولية ــ على كل حال ــ أكثر ما يكون وقوعها على طول النفس (٦).

وأعتقد أن القارىء الأديب ــ بله ــ المتأدب ــ لا يستطيع أن يتقدم فى قراءة العلوية دون الاستعانة بأحد المعاجم اللغوية. ولنتجزىء بمثال واحد من بعض الأبيات التى جاءت تحت عنوان «قتله مرحب بن منسية (٧) ومرحب هو الزعيم اليهودى الذى بارزه على وقتله يوم خيبر:

وأقبلَ مرحبٌ فى البأسِ يحبُو	وكان البأسُ صاحبَه الأزاما (٨)
يميلُ إذا انتمى صَلفا وكِبْرا	كراكب لجةٍ يشكو الهُداما (٩)
ألم أكُ مرحبا يومَ التنادِى	إذا ما الليثُ مِنْ فَزعٍ ألَمّا (١٠)
ألستُ لآل إسرائيل غوثا	إذا نَشَدوا بىَ البطلَ الهُذّاما (١١)

وأكرر الملاحظة التى أبديتها سابقا وهى أن أغلب ما فى شعره من غريب يتخذ موقعه فى كلمات الروى، ومعها يشعر القارىء بقلق كثير منها فى مواقعها.. وانها معتسفة مجلوبة للقافية.

ونحن فى وقتنا الحاضر ننفر من الكلمات المعجمية غير المألوفة فى لغة العصر «ذلك أن هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة فى خارجها فى القاموس، وهذا فى صميمه يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر (١٢).

كما أن استعمال الشاعر هذه الكلمات يفتت إحساسات القارىء للشعر

---

(٦) د. ابراهيم على أبو خشب. تاريخ الأدب العربى فى العصر الحاضر ٢٩٩.
(٧) الديوان ٢٣٩.
(٨) الازام: الملازم.
(٩) الهدام: دوار البحر.
(١٠) الام: فعل ما يلام عليه.
(١١) الهذام: الشجاع.
(١٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ٢٠٥.

الجميل وذلك أن القصيدة تصل إلى التأثير فى نفس السامع بما تثيره فيه آنيا من حماسة وخيال ولذة فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على القارىء أن يوقف عملية التذوق، ويلجأ إلى القاموس ليتبين معنى هذه الألفاظ، ومن ثم يواصل القراءة، ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تحتمل أن تؤجل، أو أن تبتر أو أن تقسم إلى لحظتين، وهذا هو السبب فى أن من لا يتقن لغة أجنبية ما لا يستطيع أن يتذوق شعرها تذوقا حقا لأنه لا يصل إلى فهم المعنى آنيا حين قراءته للشعر، وإنما يضطر إلى فهمه على دفعات، وذلك يعرقل الهزة النفسية التى يحدثها الشعر الجميل، كما أن الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية ولذلك تأتى جامدة عبر القصيدة، وكأنها بقعة ميتة فى جسد حى.. توجع أو تخدش النظر[13].

• • •

ولكن العلوية لم تخل من مشاهد انطلق فيها الشاعر على سجيته فجاءت ألفاظه سهلة ميسورة بعيدة عن الحوشية والإغراب، كالمشهد الذى يتحدث فيه عن علىّ فى صباه وإسلامه، وفيه يقول عن صلاة الثلاثة: رسول الله ﷺ وخديجة وعلى:

كأنى بالثلاثة فى المصلّى ... جميعا عند ربهم قياما
تحييهم ملائكةٌ كِرامٌ ... وتقرئهم عن اللهِ السلاما
وما اعتنق الحنيف بغير رأى ... ولم تسلك محجتهُ اقتحاما
ولكن النبوة أمهلتهُ ... ليجمعَ رأيه يوماً تماما
فأقبلَ والحجا يُرخى عليهِ ... تجلالا تصغرَ الشيخَ الهماما
يمدُّ إلى النبى يدَ ابنِ عمٍّ ... بحبْلِ اللهِ يعتصمُ اعتصاما[14]

ولكن هذا قليل فى العلوية، وكما ذكرت سابقاً أن كلمات القافية توغل فى الغرابة كلما تقدمنا فى قراءة القصيدة وكثير منها مجلوب للقافية..

فالشاعر حريص كل الحرص على أن تبلغ القصيدة أقصى مداها من الطول وقد تحقق له ما أراد فأربت العلوية على ثلاثمائة البيت.

---

(١٣) انظر نازك الملائكة: محاضرات فى شعر على محمود طه ١٧٦ ــ ١٧٧.

(١٤) الديوان ٢٣١.

وثمة سمتان أسلوبيتان جديرتان بالتقدير في أسلوب الشاعر..

السمة الأولى: التضمينات والاقتباسات من القرآن والاستعانة بالكلمة القرآنية في كثير من الأبيات كما ترى في الأمثلة الآتية:

إذ الروحُ الأمينُ بقم فانذر ... أتى طه لينذرهم قياما[١٥]
وإذْ يدعُو العشيرةَ يومَ جمعٍ ... لينذر في رسالته الأناما[١٦]
وأغشى اللهُ أعينَهم فراحت ... ولم ترَ ذلكَ البدرَ التماما[١٧]
فأرجفَ بالنبى هناك قومٌ ... تعادَوْا حولَ موقفِه جياما[١٨]

ولاعجب أن نجد للكلمة القرآنية مكانها في العلوية وذلك أمر طبيعي من رجل متدين نشأ في بيت علم ودين، وكان يحفظ القرآن ويقرؤه ببعض الروايات[١٩].

كما أنه سما بأسلوبه على المحسنات البديعية وندر أن تجد في العلوية من ضروب الصنعة شيئاً. ويعلل العقاد ذلك بأن اتباع هذا الطريق يتعارض مع جوهر طبعه الأدبي والنفسي في «الفحولة البدوية التي كانت تستدعيه إلى ابتغاء القدوة بين الشعراء الجاهليين والمخضرمين، ومن أخذ بأسلوبهم في الجدّ والجزالة، ولولا ذلك لكان وشيكا أن يذهب مع الجناس والتورية أكثر مما ذهب، وأن يطيع غواية الزخارف أكثر مما أطاع..[٢٠]

وللحق لم يكن عبد المطلب موفقا في القليل النادر من البديع الذى استخدمه في عدد قليل من أبيات العلوية وأغلبها جناس ناقص كما ترى في الأبيات الآتية:

---

(١٥) الديوان ٢٣١ يقول تعالى: «نزل به الروح الأمين..» الشعراء ١٩٣. ويقول «يأيها المدثر قم فأنذر» المدثر ١، ٢.

(١٦) السابق نفس الصفحة. يقول تعالى: «وأنذر عشيرتك الاقربين» الشعراء ٢١٤.

(١٧) الديوان ٢٣٣ يقول تعالى: «فأغشيناهم فهم لا يبصرون» يس ٩.

(١٨) السابق ٢٣٥. يقول تعالى «لئن لم ينته المنافقون والذين في قلوبهم مرض والمرجفون بالمدينة لنغرينك بهم..» الاحزاب ٦٠.

(١٩) أحمد الاسكندرى من كلمته المنشورة في صدر الديوان صفحة (س)

(٢٠) العقاد شعراء مصر ٤٧.

فجال منازلاً ودعا مُدِلاً   فقَمّ الهولُ حين دعا وقاما
يشولُ بأنفه أنفاً ومَحْكاً   كما تشكو مُزَّمَة صِداما[٢١]

ومن جناسه التام قوله :

وليس أخو اللئام وإن تزكى   لسيف الله في الهيجا لئاما[٢٢]

وواضح ما في هذه المحسنات النادرة من افتعال غير مستساغ ولا كذلك الجناس الذي نراه في البيت التالي :

إذا لمعت سيوفُ الله فيها   تقُطُّ خواصرا وتقُدُّ قاما[٢٣]

فالجناس هنا ــ كما هو ظاهر ــ لا تعسف فيه وهو في الشطر الثاني يبعث لونا من الموسيقا تنبع من جرس الكلمتين ومن حسن التقسيم ، ولكن هذه الصناعة العريقة ــ كما ذكرنا آنفا ــ كانت قليلة بل نادرة عند الشاعر ومن ثم يكون من التجني على الشاعر أن نعتبرها سمة من سمات أسلوبه .

وعلى الرغم من ثراء القاموس الشعرى لعبد المطلب ، وتمكنه من اللغة العربية وخصوصا قديمها وغريبها ، فقد دفعه حرصه على طول النفس إلى تكرار بعض كلمات القافية في أبيات متعددة[٢٤] منها :

١ ــ **الإماما** (البيت العاشر . ص ٢٣٠) ــ البيت ٧٥ ــ ص ٢٣٤)
(البيت ٢٠٨ ــ ص ٢٤٤) ــ (البيت ٢٠٩ ــ ص ٢٤٤)
(البيت ٣٠٤ ــ ٢٥٠)

٢ ــ **لزاما** (البيت ٥٢ ــ ص ٢٣٣) ــ (البيت ٧٧ ــ ص ٢٣٤)
(البيت ٢٢٠ ــ ص ٢٤٥)

---

(٢١) الديوان ٢٣٧ (يشول بانفه يرفعه . والمحك : اللجاج ، والمزمة ، الدابة المتقوقة الأذن ، والمراد مطلق دابة والصدام (بالكسر) داء يأخذ الدابة من رأسها .

(٢٢) الديوان ٢٤٠ : لئام (الأولى) جمع لئيم ــ والثانية المثيل والنظير .

(٢٣) الديوان ٢٣٣ .

(٢٤) وهذا لا يعيب الشاعر ــ كما يقولون ــ إذا استخدمها بعض مضى سبعة أبيات على استخدامها الأول ، وإن كنا نرى ذلك لا يليق بشاعر فحل ثرى اللغة كعبد المطلب .

٣ ــ **الهذاما** (البيت ٨٢ ــ ص ٢٣٥) ــ (البيت ٢٣٩ ــ ص ٢٣٩)

٤ ــ **الحماما** (أى الموت (البيت ٦٣ ــ ص ٢٣٤) ــ البيت ١٩٣ ــ ص ٢٤٣)

وتجبره القافية كثيراً ــ كما ذكرنا ــ على استعمال كلمات مهجورة بل مماته مثل كلمة « الحُمام » بضم الحاء فيستخدمها بمعنى الحُمَّى التى تصيب الدواب وهو يتحدث عن « عبد الرحمن بن ملجم » فيقول :

كـأنـى بـالخـبيـث حـارُ سـوءٍ   يـعـانـى مـن وَسـاوِسـهِ حُـمَـامَـا[٢٥]

ثم يستعمل الكلمة نفسها بمعنى آخر وهو « السيد العظيم » إذ يتحدث عن الامام على بعد أن شجه القاتل غدراً بسيفه :

لقـد سَلَـب « الحِـمـامُ » بَنـى لؤىٍّ   أبـا الإسـلام والشـيـخَ الـحُـمَـامَـا[٢٦]

٥ ــ **السلاما** (البيت ٦١ ــ ص ٢٣٤) ــ (البيت ٢١٠ ــ ص ٢٤٤)
(البيت ٢٦١ ــ ص ٢٤٧) ــ (البيت ٣٠٧ ــ ص ٢٥٠)

وظاهرة أخرى ــ ربما كان سببها أيضاً حرصه على استقامة القافية وهى استخدام الفعل والمفعول المطلق المؤكد ، فذلك يعطيه بعض الرحابة فى استعمال القافية كما نرى فى نهاية الأبيات التالية :

.....   تضطرم اضطراما ص ٢٣٠ .
.....   يعتصم اعتصاما (٢٣١)
.....   يحترم احتراما (٢٣٢)
.....   تنتحم انتحاما (٢٣٢)
.....   تزدحم ازدحاما (٢٣٤)
.....   يصطدم اصطداما (٢٣٦)
.....   يضطرم اضطراما (٢٣٨)
.....   لا نقصم انقصاما (٢٤٣)

---

(٢٥) الديوان ٢٤٩ .
(٢٦) الديوان نفس الصفحة .

..... فانجذم انجذاما (٢٤٦)

..... فانقسم انقساما (٢٤٨)

..... واحتزموا احتزاما (٢٤٨)

..... تلتدم التداما (٢٤٩)

ولكن من حسناته ـــ كما قلنا ـــ سلامة اللغة ومتانتها والبعد عن المحسنات البديعية وكثرة الالتفات وتنويع الأسلوب خبرا وانشاء. وكثيرا مايستحضر القارىء، ويشركه معه فى مشاهدة مواقف على ووقائع حياته، وذلك باستعمال الإنشاء ـــ وخصوصا الأمر ـــ مستهلا به بعض فصوله كما نرى فى مستهل فصل «على فى صباه واسلامه» (٢٧).

تَبَصَّرْ هل ترى إلا عليًّا إذا ذكر الهدى ذاك الغلاما

ويبدأ فصل «أحد» بقوله (٢٨):

فسائلْ عنه فى أحد العوالى وقد حاك العجاجُ بها وآما

وينهج النهج نفسه وهو يتحدث عن «يوم خيبر» (٢٩) وزعامته فى المواطن (٣٠)، وعلى فى السلم (قلبه) (٣١) وعلى فى كبره (مقتل عثمان) (٣٢).

• • •

ومن التلوين الأسلوبى استخدامه الحوار أحياناً ـــ وان جاء ذلك قليلاً فى المطولة، كذلك الحوار الذى أداره بنجاح بين النبى ـــ ﷺ ـــ وعلى بن أبى طالب يوم الخندق، وعلى يهم بالنهوض لمبارزة عمرو بن ود العامرى الذى أخذ يطلب المبارزة ويتحدى المسلمين، والنبى ينهى عليا عن النهوض بهذه المهمة خوفا عليه، حيث لاكفاء بين الشاب الحدث وفارس قريش البطل الحنيك:

(٢٧) الديوان ٢٣١.

(٢٨) الديوان ٤٣٥.

(٢٩) الديوان ٢٣٨.

(٣٠) الديوان ٢٤٠.

(٣١) الديوان ٢٤١.

(٣٢) الديوان ٢٤٢.

إذا ما هم أقعده أخوه ... وزاد إلى اللقاء جوىً فقاما(٣٣)

مكانك يا على فذاك عمروٌ ... وان لكل ذات جنى جَراما(٣٤)

فقال وان يكن عمرا فدعنى ... رسول الله أجشمه الحماما

ومن الحوار الداخلى البارع أو ما يسمى « بالمونولوج » أو مناجاة الذات . ما دار في نفس علي وهو ينهض لملاقاة عمرو بن ود :

وما عمرو؟ ومن أنا؟ ما غَناني ... إذا لم أروِ منه صدى وهاما(٣٥)

ولكن هذا اللون فى مطولة الشاعر قليل ، ولو بسطه الشاعر وأكثر منه لبلغ حدا طيبا من قوة الأسر والتأثير.

المطولات الثلاث

هذه المطولات الثلاث ــ وهى من أشهر المطولات الشعرية فى العصر الحديث ، إن لم تكن أشهرها ــ جاءت ــ بالنظر إلى إنشائها وظهورها ــ على النحو التالى :

١ ــ عمرية حافظ : أنشدها فى مساء الثامن من فبراير سنة ١٩١٨ بمدرج وزارة المعارف بدرب الجماميز بالقاهرة .

٢ ــ بكرية عبد الحليم المصرى : أنشدها الشاعر فى مساء ٢٣ من مايو سنة ١٩١٨ ــ بالجامعة المصرية بالقاهرة .

٣ ــ علوية عبد المطلب : ألقاها فى ٧ من نوفبر سنة ١٩١٩ بالجامعة المصرية بالقاهرة . .

وكل مطولة من هذه المطولات نالت إعجاب الناس وحضرها أعداد وفيرة من

---

(٣٣) الديوان ٢٣٧ .
أخوه : النبى ﷺ ، قد درج الشاعر على هذا الاستعمال لأن النبى آخى بينه وبين على حين آخى بين المهاجرين والأنصار.
(انظر السيرة النبوية لابن هشام ٢ / ٩١).

(٣٤) ذات جنى : النخلة . والجرام : وقت قطعها .

(٣٥) السابق ٢٣٨ : وانظر فى فصل يوم الخندق ص ٢٣٦ لونا راقيا من الحوار الداخلى بين عمرو بن ود ونفسه .

العلماء والكبراء وعلية القوم. ولكن عمرية حافظ كانت أشهر هذه المطولات وأطيرها صيتا وأعلاها مكاناً ويرجع ذلك إلى عدة أسباب:

أولها: أنها أولى المطولات إنشاء وإنشادا، فلها على الآخرين فضل السبق الزمني.

وثانيها: يرجع إلى الطبيعة الفنية للمطولة ذاتها فهي أسلسها عبارة وأنقاها ديباجة وأعمرها بالموسيقا.

وثالثها: يرجع إلى حافظ نفسه، فهو كان أشهر من صاحبيه، وأغزر منها انتاجا، وأقرب إلى نفوس الشعب وطلاب العلم والمتأدبين، فليس على الساحة من يفوقه شهرة إلا شوقي وان كان حافظ يرى أنه أشعر منه بكثير(١).



وقد قسم حافظ مطولته بعد مقدمة من أربعة أبيات إلى مراحل أو فصول، وجعل لكل فصل عنوانا دالا على مضمون الفصل على النحو الآتي: مقتل عمر ـــ إسلام عمر ـــ عمر وبيعة أبي بكر ـــ عمر وعلي ـــ عمر وجبلة بن الأيهم ـــ عمر وأبو سفيان ـــ عمر وخالد بن الوليد ـــ عمر وعمرو بن العاص ـــ عمر وولده: عبد الله ـــ عمر ونصر بن حجاج ـــ عمر ورسول كسرى ـــ عمر والشورى ـــ مثال من زهده ـــ مثال من رحمته ـــ مثال من تقشفه وورعه ـــ مثال من هيبته ـــ مثال من رجوعه إلى الحق ـــ عمر وشجرة الرضوان ـــ الخاتمة.

واتبع عبد الحليم المصرى النهج نفسه في بكريته: فعنون فصوله بالعناوين الآتية: مقدمة إجمالية. تصديقه بالإسراء ـــ شراء الموالي ـــ في الغار ـــ شجاعته يوم بدر ـــ رأيه في صلح الحديبية ـــ رأى النبي في أبي بكر ـــ بعد وفاة النبي ـــ تسيير جيش أسامة ـــ حرب أهل الردة ـــ غزو الروم وفارس ـــ أبو بكر وذو الكلاع ـــ اختياره في الخلافه ـــ هو وعمر ـــ في وفاة ابنه عبد الله ـــ يوم وفاته ـــ الخاتمة.

---

(١) انظر د. جابر قميحة: صوت الإسلام في شعر حافظ ابراهيم ٦٦ ـــ ٧٣.

ولجأ عبد المطلب إلى نفس والنهج فى التقسيم والعنونة كما رأينا .

● ● ●

وقد تشابهت حياة عبد الحليم المصرى مع حياة حافظ فى بعض الوجوه (٢) .

وربما كان ذلك سبباً من الأسباب التى جعلت تأثره بعمرية حافظ أكثر من تأثر محمد عبد المطلب بها . فزيادة على ما رأيناه من الجنوح إلى الطول والإسهاب كان هناك تأثره ببعض المعانى :

لأَلهمّ هبْ لى بيانا استعينُ به على قضاء حقوق نام قاضيها
قد نازعتنى نفسى أن أوفيها وليس فى طوق مثلى أن يوفيها (٣)

وعبد الحليم المصرى يدعو أبا بكر أن يفيض عليه من القوافى والحكم .. ويقف بباب الله يستمده الإلهام حتى استجيب له فيقول فى مقدمة القصيدة (٤) :

أفضنى أبا بكر عليهم قوافيا وأمطرْ لسانى حكمةً ومعاليا

....

وقفتُ بباب الله والقولُ نافرٌ تعهدنى وحىٌ فلستُ مغاليا

---

(٢) عبد الحليم المصرى (١٨٨٧ ـ ١٩٢٢) ولد بإحدى قرى دمنهور، وتخرج فى المدرسة الحربية بالقاهرة، وعين ضابطا بإحدى الفرق المصرية بالسودان ولكن لم يلبث بعد عودته ان استقال وانصرف إلى الأدب ، وكانت له فى أواخر أيامه حظوة عند الملك أحمد فؤاد حتى دعى شاعره . له ديوان شعر ومطولة البكرية ومطولة أخرى أنشأها سنة ١٩١٩ أى بعد البكرية بقرابة عام اسمها : محمد على الكبير منشىء مصر الحديثة . «وله كتاب من جزئين بعنوان» الرحلة السلطانية وتاريخ السلطنة المصرية قديماً وحديثاً «وليس لهذا الكتاب أية قيمة علمية فهو رصد صحفى لرحلة السلطان فؤاد بالباخرة فى بعض البلاد المصرية . وفى الكتاب اسراف شديد جداً فى مدح فؤاد وأعيان مصر. (ارجع إلى محمد عبد الفتاح ابراهيم : «شعراؤنا الضباط» من ص ٣٧ إلى ١٣٣ والرافعى : «شعراء الوطنية» ٣٤٩ واحمد عطية الله : القاموس الاسلامى (المجلد الخامس) ١٠٦ والاعلام للزركلى ٣ / ٢٨٣ ود . محمد رجب بيومى (من أسرار العلائق بين شوقى وشعراء عصره ص ٢٥ ـ مقال بمجلة الثقافة العدد ١٠٩ السنة العاشرة أكتوبر ١٩٨٢ .

(٣) ديوان حافظ ١ / ٧٧ .

(٤) القصيدة كما ذكرت نشرت فى جريدة «الأفكار» يوم الجمعة ٢٤ من مايو ١٩١٨ .

ويلخص حافظ هدفه من العمرية بقوله :

لعلَّ في أمةِ الإسلامِ نابتةً ... تجلو لحاضرها مرآةَ ماضيها
حتى ترى بعضَ ما شادتْ أوائلُها ... من الصروحِ وما عاناهُ بانيها (٥)

وهو نفس الهدف الذى أبرزه عبد الحليم المصرى فى مقدمة البكرية :

وأضربُ أمثالا لِقَومى تجيئُهمْ ... بصورةِ شيخِ المسلمين كماهيَا
عسى أن يُعيدوا ما اضاعوا من الهدى ... ولن يتلاقَوا منهُ ما كانَ باقيَا

ويلح على نفس المعنى فى آخر بيتين من القصيدة فيقول :

ذكرتُ أبا بكرٍ لقومى وليتنى ... بلغتُ به فى القولِ ما كنتُ راجيًا
لعل سُراةَ الدهرِ تدركُ فجرهُ ... فإنى أرى الإصباحَ يتلو الدياجيَا

ويختار المصرى من حياة أبى بكر وقائع تشبه ماينتقيه حافظ من حياة عمر مثل مصادرة عمر نوقا لابنه عبدالله ظنا منه أن ثروة ابنه لاتفى لها ، وانه لولا جاه عمر الخليفة بين الناس ما قدر على إطعامها (٦) .

والواقعة المشابهة التى اختارها المصرى هى تحويل أبى بكر سبعة دنانير رآها عند ابنه إلى بيت المال :

فصاحَ تراثُ المسلمين ومالُهم ... وما كان يوما طاعِماً منهُ كاسِيَا
ولكنّه رأى مازادَ عن حاجةِ ابنِه ... من المالِ أوْلَى بالذى باتَ طاويَا

وأثر لحافظ واضح لا يخطئه النظر وهو استهلال الفصول غالبا بأسلوب المناجاة للخليفة .. إذ يلتفت إليه بالخطاب كأنه مازال حيا أمامه يتحدث إليه ، ويكاد ذلك يطرد فى كل العمرية :

ــ رأيتَ فى الدينِ آراءً مُوفَّقَةً ... فأنزلَ اللهُ قرآنا يزكّيها (٧)
ــ وموقفٍ لكَ بعدَ المصطفى افترقتْ ... فيه الصحابةُ لما غابَ هاديها

---

(٥) ديوان حافظ ١ / ٩٧ .
(٦) ديوان حافظ ١ / ٨٨ .
(٧) ديوان حافظ ١١ / ٧٩ .

بايعت فيه أبا بكر فبايعه على الخلافة قاصيها ودانيها (٨)

ــ كم خفت مضعوفا دعاك به وكم أخفت قويا ينثني تيها (٩)

ــ شاطرت داهية السُّواس ثروته ولم تخفْه بمصر وهو واليها (١٠)

ويهج عبد الحليم المصرى نفس النهج . . افتتاح الفصول بالخطاب إلى أبى بكر فيستهل فصل «شراء الموالى» بقوله :

أريت بلالا والسياط كأنها مدالع نار تترك الماء ذاكيا

وفى مطلع فصل شجاعته فى بدر :

وقفت على باب العريش وطيُّه سنا لَمْ يزلْ فِي مَوْطِنِ السرِّ فاشِيًا (١١)

وتلتقى المطولات الثلاث فى عدة أمور أهمها :

١ ــ الاعتماد على «مبدأ الانتقاء» من المادة التاريخية التى تشكل حياة الخليفة .

٢ ــ الاقتراب ــ إلى حد الالتصاق ــ من الواقع التاريخى دون تزيد ، ودون تحليق بالخيال يجعل الواقعة التاريخية أدخل فى آفاق الفن منها فى الواقع التسجيلى .

٣ ــ الاعتماد بصفة أساسية على الوقائع دون الاهتمام بتعمق نفسية الشخصية وأبعادها الجوانية ، فكل واحد من هؤلاء الشعراء كان مبهوراً بوقائع التاريخ فشغلته عن سبر الاغوار والوصول إلى الأعماق . كما أن تعمق النفوس البشرية يحتاج إلى ثقافة من نوع معين وأدوات لم تتوفر لواحد من الثلاثة (١٢) . وان كان حافظ أكثر اهتماما بالطوابع الاجتماعية والنفسية من صاحبيه (١٣) .

---

(٨) السابق ٨٠ .

(٩) السابق ٨٢ .

(١٠) السابق ٨٧ وانظر مطالع الفصول الأخرى ص٨٨ ، ٩١ / ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ٩٧ فهى سمة تكاد تكون مطردة فى العمرية كلها .

(١١) ويطرد لك فى مطالع فصول . رأيه فى الحديبية ــ تسيير جيش أسامة ــ غزوة الروم وفارس ــ أبو بكر وذو الكلاع ــ الخاتمة .

(١٢) انظر كتابنا : صوت الإسلام فى شعر الحافظ ٩٣ .

(١٣) انظر السابق ٧٩ ــ ٨٠ .

ولكن النظر لايخطىء ملامح فارقة بين الشعراء الثلاثة وأهم هذه الملامح :

١ــ كان حافظ فى العمرية ذا أسلوب مشرق سلس متدفق، فيه جرس آسر وبراعة فى الاختيار، وسهولة فى المعنى وقافية مروضة لاتعنت فيها (١٤).

أما عبد المطلب ففى أسلوبه حوشية ووعورة وكلف باستعمال الغريب كما عرفنا وكان أسلوب عبدالحليم المصرى أقرب شبها بأسلوب حافظ سهولة ووضوحا وبعدا عن التكلف وانسياقا مع الطبع والسليقة مع خلو من الغرابة والتعقيد (١٥) ولكنه لايرقى إليه فى إشراق ديباجته وموسيقاه، كما يكاد يخلو من الغريب. وله قدرة طيبة على ترجمة المواقف التاريخية بحوار يكاد يقترب من أسلوب الأداء الأصلى مع سهولة وتدفق. ويتميز بعد ذلك بإبداء رأيه الخاص فى هذه المواقف مستندا إلى عارضة قوية فى الجدل والدفاع، كما نرى فى تصويره لموقف كل من عمر وأبى بكر من خالد بعد أن قتلة مالك بن نويرة :

وهبْ خالدا أغرى ضرارا بمالكٍ	فهل همَّ إلا غيرة، وتفانيا ؟
وان أخطأ التأويل فى قتلِ مالكٍ	أما يغفرُ التأويلُ ما كان خاطيا ؟
وقالَ أبو حفص أيقتلُ مالكاً	وليس يرى فيه الخليفةُ جانيا ؟
ولكن قضى الصدّيقُ فى أمر خالدٍ	وحسبُكَ بالصدّيقِ فى الأمر قاضياً
وقال له ويلى أأقتلُ خالداً	وأغمد سيفاً سلّه اللهُ ماضيًا ؟

٢ــ وإذا كان حافظ وعبدالحليم المصرى من بعده يلتقيان فى توجيه الخطاب ــ وخصوصاً فى مطالع الفصل ــ إلى شخصية الخليفة موضوع المطولة، فان عبدالله قد خالف هذا المسلك. واستهل فصوله بالحديث إلى قارئه أو سامعه ثم يعرض أمامه المشهد بطريقة الراوية :

ــ فسائلْ عنه فى أحد العوالى   وقد حاك العجاج بها وآما (١٦)

---

(١٤) انظر الزيات فى أصول الأدب ١٨٢.

(١٥) انظر محمد عبد الفتاح ابراهيم. شعراؤنا الضباط ١٣١.

(١٦) ديوان عبد المطلب ٢٣٥.

ــ فذاك ولو ترى اذ جاب قومٌ على الإسلام خندقه اقتحاما (١٧)
ــ وسائل يوم خيبر عَنْ عليّ تجد فيه مآثرهُ جساما (١٨)
ــ خليليّ ارْبعا وتنظراني ضللتُ القولَ لا أجدُ الكلاما (١٩)

وهو منهج يشبه اتجاه القصيدة العربية القديمة فى استهلالها بالحديث إلى فرد أو مثنى. كما نرى فى استهلال معلقات امرىء القيس والأعشى وعمرو بن كلثوم وكثير من قصائد الشعر الجاهلى.

٣ــ ولاشك ان شاعرية عبد الحليم المصرى لا ترقى فى مستواها إلى شاعرية كل من حافظ وعبد المطلب، ولكنه للحق يتمتع فى كثير من الأحيان بقدرة خاصة على استيعاب مواقف الخليفة وخصوصاً الحوارى منها، والتفاعل معها بأسلوب متدفق لا تشعر فيه بتكلف أو تعسف من أجل التزام التفاصيل التاريخية، وقد رأينا كيف جانب التوفيق محمد عبد المطلب فى تضمين كلمات «ضرار بن حمزة الصدافى» فى وصف على.

فلننظر فى وصية أبى بكر لجيش أسامة، وكيف عالجها الشاعر فى بكريته: جاء فى نص الوصية: «... ولا تقتلوا طفلاً صغيراً، ولا شيخاً كبيرا ولا امرأة، ولا تعقروا نخلا ولا تحرقوه، ولا تقطعوا شجرة مثمرة، ولا تذبحُوا شاة ولا بقرة ولا بعيراً إلا لمأكلة، وسوف تمرون بأقوام قد فرغوا أنفسهم فى الصوامع فدعوهم وما فرغوا أنفُسهم له..» (٢٠) نظم عبد الحليم هذه الوصية فى أبيات يخاطب بها أبا بكر فيقول:

تقولُ لهم لا تحملوا غيرَ زادكم.. ولا تفسدوا عذْبا من الماء جاريا
ولا تهلكوا زرعا.. ولا تهتكوا حِمىً ولا تستبيحُوا نِسْوةً وذَراريا
ولا تحرقُوا بالِلائذين كَنائِساً ولا تَهْدِمُوا بالِلاجئين مَغَانِيا
ولا ترهقُوا الأسْرى فَرُبَّ مُحاربٍ إلى الحرب يَسْعى مُكْرهاً لا مُعاديا

(١٧) السابق ٢٣٦.
(١٨) السابق ٢٣٨.
(١٩) السابق ٢٤٢.
(٢٠) تاريخ الطبرى ٣/ ٢٢٦ ــ ٢٢٧. ط (٣).

رَمىَ وهو لا يدْرِى قرارة سَهْمِه ... أنالَ صديقاً أمْ تجاوزَ قاليَا

٤ ــ وأسلوب حافظ ابراهيم فى العمرية يكاد يكون ذا مستوى واحد وضوحاً وسلاسَة وتدفقا وموسيقا حتى لتعوزه الجزالة والقوة وشدة الجرس فى موقف يحتاج إلى كل أولئك، كالأبيات التى يعرضها فى فصل «عمر وخالد» تلك التى تحدث فيها عن بطولة خالد على ما فيها من براعة الوصف (٢١).

وكذلك عبد المطلب أسلوبه هو أسلوب المستوى الواحد ولكن فى الفحولة والجزالة والقوة والوعورة التى يصعب على المثقف اقتحامها إلا وفى يده معجم، يستوى فى ذلك مواقف الرقة والشفافية ومواقف الكرائه والشدائد والقتال إلا ما ندر.. فاللغة سلامة وجزالة وفحولة لها المقام الأول عنده.

بينما نجد عبد الحليم المصرى ــ فضلاً عن أنه أكثر الثلاثة تلويناً فى الأسلوب خبرا وانشاء والتفاتا ــ هو أكثرهم كذلك مراعاة لمقتضى الحال. فهو فى مواقف الوداعة والطمأنينة والوقائع العادية يسلس أسلوبه ويجنح نحو السهولة حتى يقترب من أسلوب الحديث الدارج كأنه تمثيل تسجيلى للموقف بكل أبعاده الحدثية والكلامية (٢٢)، أما فى مواقف الشدة والقتال فهى روح الحماسة الأولى فى جزالة بشار وقوة المتنبى فى سيفياته.

ففى فصل حروب الردة وفى عرضه لبطولات خالد يقول:

وبثُّوا السّرايا واحتوى النقع خالدا ... يخوضُ بصيداء البطاح الأعاديَا
مَضَى كدوىّ الرعْدِ بَينْ أزيزهِمْ ... بأسْلَتَ لا تلقَى الطلى مُنه واقيا
فما علموا أىّ الحسامَيْن خالد ... وأيهما كان الحسام اليمانيَا (٢٣)

---

(٢١) انظر الأبيات السبعة الأولى من هذا الفصل ديوان حافظ ١ / ٨٤.

(٢٢) انظر مثلا فصل (أخباره فى الخلافة).

(٢٣) لعله متأثر فى هذا البيت بقول بشر بن عوانة العبدى:

أفاطم لو شهدت ببطن خبت ... وقد لاقى الهزبر اخاك بشرا
إذن رأيت ليثا أم ليثا ... هزبرا فى الوغى لاقى هزبرا

مقامات بديع الزمان الهمذانى (المقامة البشرية ٣٣٢).

صـدى عزمات طار من قبل خالدٍ يـقـول بـأفواه الرياح حَذاريا (٢٤)
وكادت رئاتُ الخيلِ ترقى حُلوقَها وتبلغ أرواحُ الرجالِ التراقيا (٢٥)

• • •

وبصرف النظر عما بين هذه المطولات الثلاث من وجوه اتفاق أو اختلاف فانها ستبقى لها مكانتها التاريخية والفنية بصفتها أشهر ما نظم .. وأطول ما نظم عن الخلفاء الراشدين وربما كانت كلها أو بعضها واحدا من البواعث والدوافع التى حدت بأحمد محرم أن ينظم بطولة الرسول ﷺ ــ وبعض وقائع حياته ودور الصحابة فى إعلاء كلمة الإسلام فى عهد النبوة فى أكثر من أربعمائة صفحة، وذلك فى ديوان « مجد الإسلام » أو « الإلياذة الاسلامية ».

وكل أولئك يقودنا إلى إجابة سؤال طالما تردد وهو أيصدق على العلوية وما دار فى فلكها مثل المطولات السابقة وصف الملاحم، أم انها شيء آخر غير هذا الفن الراقى الذى يعتبر أشهر الأجناس الشعرية وأرقاها على مدار التاريخ ؟.

المطولة الشعرية
بين التاريخ والملحمة

تتعدد تعريفات الملحمة فى كتب الأدب على اتفاق واختلاف بينها. ومن هذه التعريفات :

١ ــ الملحمة حكاية شعرية ــ فى الغالب ــ لأمر خارق عجيب أو عمل حماسى عظيم له أثره فى حياة شعب بأسره (١).

٢ ــ الملحمة قصيدة طويلة جيدة السبك تتوافر فيها الحبكة، كما تتسم وقائع قصتها

---

(٢٤) كان خالد من القواد الذين ينتصرون بالرعب فكان الأعداء يستسلمون أو يصالحون غيره من قادة المسلمين خشية أن يرميهم أبو بكر بخالد. ويروى التاريخ أن فتح الشام حينما استعصى على المسلمين قال أبو بكر « لأنسين الروم وساوس الشيطان بخالد بن الوليد » ووجهه من جبهة العراق إلى جبهة الشام وكان نصر اليرموك. (انظر تاريخ الطبرى ٣ / ٣٩٣).

(٢٥) واضح أنه فى هذا البيت متأثر بقوله تعالى « فلولا إذا بلغت الحلقوم » الواقعة ٨٣ « كلا إذا بلغت التراقى » القيامة ٢٦.

(١) أحمد حسن الزيات : فى أصول الأدب. ٣٥.

بالشرف والجلال، ويعالج فيها الموضوع على نحو يتناسب مع أعمال البطولة في أسلوب رائع، وسيرة البطل في العادة هي الموضوع الذي يربط كل أجزاء القصيدة (٢).

٣ــ الملحمة قصيدة طويلة تهدف إلى تمجيد مثل جماعية عظيمة (دينية أو وطنية أو إنسانية) بسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري تتجسد فيه هذه المثل (٣).

٤ــ ومن هذه التعريفات ما يفرق بين الملحمة و«الملحمي» اعتمادا على الاستخدامات الحديثة فالملحمة هي القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد، والتي كثيرا ما يكون لها مغزى قومي واضح بينما تستخدم كلمة «ملحمي» للإشارة إلى كل ما هو بطولي ويتجاوز قدرات البشر ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال (٤).

وهو في الواقع تفريق لا يقوم على أساس حتى لو كان له وجوده الاستعمالي، فوصف العمل الأدبي أو الشعري أو المسرحي «بالملحمي» إنما هو نسبة إلى الملحمة واضعا في اعتباره سماتها وخصائصها المميزة. ولقد فرضت الإلياذة والأوديسة نوعاً من «القهر الأدبي» ــ إن صح هذا التعبير ــ على الذين حاولوا تعريف الملحمة وتحديد أبعادها بعد ذلك، فكان تعريف كثير منهم يكاد يكون توصيفا لأعظم ملحمتين في التاريخ على الاطلاق. **واستخلاصا من التعريفات المختلفة نرى أن أهم خصائص الملحمة:**

١ ــ أنها تكون في الغالب شعرا يتمثل في قصيدة تتسم بالطول ــ غالبا ــ ويتوفر

٢ ــ أن محورها شخصية بطل حقيقي أو اسطوري.

---

(٢) الموسوعة العربية الميسرة ١٧٤١.

(٣) مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب ١٤٠.

(٤) انظر: «الملاحم كتاريخ وثقافة» د. أحمد زيد ص ٤. مجلة عالم الفكر المجلد ١٦ ــ العدد الأول: ابريل ١٩٨٥.

٣ــ البطولة فيها يجب أن تكون فائقة وقد تكون أسطورة خارقة .
٤ ــ العظمة والجلال في الفكر والخيال والأسلوب .

« وقد تناول كثير من الباحثين والنقاد الملاحم في الأدب العربي . والجمهرة من هؤلاء انتهوا إلى أن هذا الأدب قد خلا من الملحمة ، وثمة فريق يجادلون في هذا الرأي ، على أن الذين اتفقوا على خلو الأدب العربي من الشعر الملحمي اختلفوا في بيان العلل والأسباب ألوانا من الخلاف (٥) .

وممن أنكر وجود الملحمة في الشعر العربي القديم سليمان البستاني (٦) والدكتور شوقي ضيف (٧) . بينما يرى الدكتور زكي المحاسني أن شعر العرب لا يخلو من الملاحم ، فكل شعر طال أو قصر وقد وصفت فيه المعارك ، وسردت فيه أخبار البطولة ، ورويت فيه ملاحات الجلاد هو من شعر الملاحم .. والشعر الجاهلي الذي قاله أصحابه في أيام العرب « ملحمة كبرى » ولكنها مقطعة الأوصال قد اشترك في وضعها نفر لا يحصى عددهم من الشعراء (٨) .

ولسنا في مقام مناقشة هذه الآراء ، **ولكن من الملاحظات التي يجب أن نبرزها في هذا المقام :**

١ ــ أن الشعر العربي لا ينتقص من قدره ألا يكون فيه ملاحم ، فلكل أمة أدبها ، الذي يفترق في كثير من ألوانه وسماته عن آداب الأمم الأخرى .

٢ ــ أن الدكتور زكي المحاسني قد وسع في مفهوم الملحمة توسعا لا سند له ، ولا يتفق مع المنهج العلمي . لأن مذهبه هذا يجعل من كل قصائد الحرب والحماسة ملاحم ، مع أنها تغلب عليها الغنائية وتفتقر للموضوعية التي تعتبر أساساً ركينا من أسس الملحمة ، كما تفتقر كذلك إلى الطابع القصصي وهو من سمات الملحمة .

---

(٥) محمد شوقي أمين : الملاحم بين اللغة والأدب ٢٢٧ . (مجلة عالم الفكر) المرجع السابق .
(٦) انظر مقدمة الإلياذة ١٧١ .
(٧) دراسات في الشعر العربي المعاصر ٤٥ .
(٨) شعر الحرب في أدب العرب ١٦ ، ١٧ . ومن أشد المتحمسين لهذا الاتجاه أيضاً الدكتور سعد الدين الجيزاوي ، وهو يرى أن شعرنا الحديث مليء بالملاحم ، ومنها : كشف الغمة في مدح سيد الأمة للبارودي وعمرية حافظ وبكرية المصري ، ومجد الإسلام لأحمد محرم . وله رد طويل على الدكتور شوقي ضيف : انظر ٣٨ ــ ٦٠ من كتاب : الملحمة في الشعر العربي للدكتور الجيزاوي .

ودقة الحكم فى هذه القضية تلزمنا أن نفرق بين الألوان الشعرية الآتية :

١ ـــ الملحمة فى صورتها المتكاملة ، ونرى أن هذا الجنس لا وجود له فى الشعر العربى القديم .

٢ ـــ القصائد ذات الطابع الملحمى .. وهى تلك التى استعانت ببعض صفات الملحمة وهذه القصائد كثيرة جداً فى الشعر العربى .

٣ ـــ الشعر التاريخى ويصدق على القصائد والمنظومات التى تدور حول شخصيات ووقائع تاريخية ، ويجب أن ينظر فيه إلى كل قصيدة على حدة للتعرف على حظه من السمات الملحمية ، فأرجوزه ابن عبد ربه التى جاءت فى ٤٥٦ بيتا (٩) ، قد خلت تماما من أى طابع ملحمى لذلك نعتبرها من « النظم التاريخى التعليمى » . فهى تعتمد اعتمادا كليا على رصد الحقائق التاريخية مجردة من الخيال فى لغة ينقصها الجلال والبهاء (١٠) .

بينما نجد « نيرونية » خليل مطران (١١) وخالدية عمر أبى ريشة (١٢) من أقرب القصائد إلى فن الملاحم ، ولو أطلقنا على كل منها اسم « الملحمة » لما أبعدنا كثيراً . بل إن الدكتور شوقى ضيف ليرى فى نيرونية مطران ملحمة كاملة (١٣) وإن تفوقت عليها خالدية أبى ريشة بجلال الأسلوب وبهائه وشفافية التصوير وسهولة العبارة من وجهة نظرنا .

وكان رأى الدكتور ضيف قاسيا على ديوان « مجد الإسلام » ـــ وان كنا نوافقه على هذا الرأى فى عمومه ـــ فهو يرى أنه من الخطأ تسمية هذا الديوان بالإلياذة ، فليس هناك إلا مجموعة من القصائد فى سيرة الرسول وغزواته ، وهى أشبه ما تكون بالقصائد الغنائية ومع ذلك فغنائيتها ضعيفة ، إذ ليس فيها مشاعر مثيرة ، ولا صور حية ناضرة .. وهى لذلك شىء بين الشعر الغنائى والشعر التعليمى

---

(٩) العقد الفريد ٤ / ٥٠٠ : وقد نظمها راصدا فيها غزوات الملك الناصر فى الأندلس إلى سنة ٣٢٢ .

(١٠) انظر مآخذ الدكتور شوقى ضيف عليها فى كتابه السابق ٤٦ .

(١١) ديوان الخليل ٣ / ٤٧ وقد جاءت فى ٣٢٧ بيتا . (على بحر الرمل ، وقافية الراء) .

(١٢) ديوان عمر أبى ريشة ٥٣٧ ـــ وهى من ٦٩ بيتاً .

(١٣) د. ضيف : المرجع السابق ١٣٨ .

الجاف الذى يسرد عليك مجموعة من المعارف فى أعداد وأرقام، أما الشعر القصصى فليس فيها منه شيء. لأنها تفقد أهم أركانه وهو الخيال القوى النافذ، الذى يقص عليك الأسطورة أو الحادثة التاريخية فيجعلك تستشعرها وتلمسها بكل تفاصيلها وجزئياتها لمسا قويا (١٤).

وما قاله الدكتور ضيف يكاد يكون حكما يصدق إلى حد كبير على العمرية والبكرية والعلوية، فقد وقع ثلاثة الشعراء ـ بلا استثناء ـ أسرى الوقائع التاريخية، فالتزموها إلى حد بعيد على اختلاف قليل فى درجة الالتزام، وربما كان أشدهم فى ذلك عبد المطلب. ويرجع هذا الحرص على الالتزام بحقائق التاريخ إلى درجة الالتصاق إلى الشعور بالحرج من مخالفة تفاصيله مما قد يؤول بالكذب أو التجريح للدين أو شخصيات الخلفاء. وثمة سبب آخر يرجع إلى المستوى العلمى ونوع الحصيلة الثقافية للشعراء الثلاثة، فأيسر ما يقال عن هذا هذا الجانب أن الثلاثة لم يقرءوا الفن التمثيلى والفن الملحمى، ولو فرضنا جدلاً أنهم قرءوا شيئاً من هذا الفن، فلا شك أنهم لم يتعمقوه، ولم يتمثلوه.

ولكن هذا لا يشفع لهؤلاء الشعراء ولا يصلح دفاعا وتبريرا لهذا الالتزام الحاد بحقائق التاريخ لأن هناك فى حياة النبى ـ ﷺ ـ حقائق ووقائع كان يمكن أن تكون مجالاً غنياً جداً لانطلاق الشاعر وتحليقه دون الشعور بالحرج أو الخوف من الاتهام مثل واقعة شق الصدر، وواقعة الإسراء والمعراج، ونزول الملائكة فى بدر، ومشهد موت إبراهيم وتصوير أحزان النبى عليه.

وكذلك الشأن فى حيوات الخلفاء الثلاثة وخصوصاً الإمام على ـ كرم الله وجهه ـ مما يطول شرحه. ولكننا نجد أيضاً فى نطاق الأحداث والوقائع التى عرضها الشعراء الثلاثة أنهم اكتفوْا ـ غالبا ـ بتقريرها وتصويرها ولم يلجئوا إلى استخدام رؤيتهم الفكرية ـ إذا استثنينا عبد الحليم المصرى ـ فى مناقشة المواقف أو تفسيرها أو تعليلها.

وتشترك هذه القصائد مع «الملاحم» فى وجود شخصية البطل الذى كان محورا للقصيدة من أولها لآخرها. وقد رأينا أن بعض من عرفوا الملاحم لم يشترطوا

(١٤) د. ضيف السابق ٥٦ ـ ٥٧.

أن تكون الشخصية أسطورية فأجازوا أن تكون شخصية تاريخية واقعية . كما يتوفر فيها الطول الذى اشترطه بعضهم فى الملحمة ولكن ينقصها كثير من صفات الملاحم وشرائطها ، وقد أشار إلى بعضها الدكتور شوقى ضيف آنفا .. فينقصها التعقيد الفنى والبناء القصصى ، والتحليق الخيالى الباهر وتوهج الشعور وسبر أغوار النفس الإنسانية فى كثير من المواقف .

ولكن هل يعنى ذلك أن هذا الشعر يأتى من قبيل «المنظومات التاريخية التعليمية» كأرجوزة ابن عبد ربه التى ألمعنا إليها من قبل ؟

الحقيقة اننا نجافى روح البحث العلمى والإنصاف لو خلعنا عليه هذا الوصف . كما أننا نمنحه مالا يستحق لو أصررنا على أنه يمثل «ملاحم» كاملة . وأدق ما تسمى به كل واحدة من هذه القصائد الثلاث أنها «مطولة شعرية تاريخية» لم تخْلُ من بعض الطوابع الملحمية .

والمطولة الشعرية ـــ كما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل بحق ـــ تعد تطوراً جديدا للملاحم من جهة ، وللقصيدة الغنائية ـــ من جهة أخرى ـــ بعد أن تركت بدايتها الغنائية العاطفية الصرف ، وتطورت بتطور الحضارة ، ودخل فيها العنصر الفكرى (١٥) .

وهذه المطولات الثلاث لا تخلو من بعض الطوابع الملحمية القليلة فى وصف بعض المواقف أو الأحداث بعيداً عن التقريرية والجفاف . وعبد الحليم المصرى يتقدم زميليه فى هذه السمة ، بينما يأتى عبد المطلب فى المرتبة الثالثة على شاعريته وملكته اللغوية .

---

(١٥) انظر فى تفصيل هذا الرأى د . عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ١٢٢ ـــ ١٢٥ .

الفصل الثاني

القصة فى شعر معروف الرصافى

الرصافي (١) أحد أعلام الشعر العربي المعاصر، فهو يقف مع شعراء مصر: حافظ وشوقي وصبري، وشعراء العراق الزهاوي والكاظمي، ومحمد رضا الشبيبي، وعلي الشرقي، ومحمد باقر الشبيبي، وخيري الهنداوي وأحمد الصافي النجفي والجواهري، وهذه الطبقة من الشعراء لا ينكر فضلها، فقد أثرت الشعر العربي المعاصر، وجعلته يعبر تعبيراً صادقا عن كل ما يتعلق بالمجتمع العراقي في جميع شئونه ومشكلاته وآماله (٢).

ويرى الاستاذ حسن كامل الصيرفي أن الرصافي يمثل في العراق الدور الذي مثله حافظ ابراهيم في مصر فكلاهما شاعر اجتماعي.. وكلاهما صورة لشعبه بيقظته ورغبته في التحرر وحيرته عند مفترق الطرق (٣).

ولا يهمنا في هذا المقام أن نعطي تقييما مفصلا لشعر الرصافي ولكن الذي يهمنا هو شعره القصصي، فهو يعد من المكثرين في هذا اللون إذا قيس بغيره من شعراء العراق.

ومن القصص التي نظمها الرصافي: أم اليتيم، واليتيم في العيد والفقر والسقام، والأرملة المرضعة، وأم الطفل في مشهد الحريق، وهولاكو والمستعصم، وأبو دلامة والمستقبل.

وقد أدلى النقاد برأيهم فى تقييم هذه المنظومات:

فبعضهم يرى أن الرصافى يعتبر رائد القصص الشعرى فى العصر الحديث، إذ أنه سبق «فى هذا الباب صاغة القوافى من معاصريه كلهم وانفرد بينهم بقصصه الفتان، وما حواه من الوصف الدقيق، والتعبير الرقيق و براعة الديباجة، واستفزاز الشعور، وتحريك العواطف، إلى غيرها من صفات الأدب السامى، ولا يدرك هذا القول إلا من قرأ (أم اليتيم) واليتيم فى العيد والمطلقة وأمثالها من بدائعه (٤).

ويرى الدكتور بدوى طبانه رأياً قريباً من هذا الرأى وان كان أقل حماسة لشاعر العراق الكبير: فالرصافى يجيد الشعر القصصى غاية الإجادة، وله فى سائر أغراضه قصائد ينحو فيها منحى القصاص، ولا تلمح فى إحداها أثر التكلف، ولكن الدكتور طبانه يستدرك فيرى «أن شعره القصصى ليس من هذا النوع بمفهومه عند الأروربيين، حتى أنه يذكر حياة الابطال، ويذكر العصور، وما يسودها من آراء وأفكار، ومعتقدات كالذى نراه فى ملحمة هوميروس فى الألياذة وغيرها مما خلفه اليونان فى أدبهم.. وقد نراه يحاكى عمر بن أبى ربيعة، وامرأ القيس فى شعرهم القصصى فى تتبع المرأة ووصفها، والتحدث إليها (٥).

ويرى عبدالقادر المغربى أن الرصافى هو محدث القصة الشعرية فى الشعر الحديث «على أن قصصه هذه ليست مما ينطبق عليه اسم الشعر القصصى كإلياذة هوميروس، وشاهنامة الفردوسى إذ أنهم اشترطوا فيه أن يكون قصيدة مقصدة، لا تقل أبياتها عن بضعة آلاف بيت، وأن يتغنى فيها بسرد أساطير الأمة فى فجر حياتها، ووصف حروبها، وبطولة أبطالها ممزوجا كل ذلك بأخبار آلهتها، ويقال بالاختصار أنهم اشترطوا أن يكون الشعر القصصى مضروبا على غرار «الياذة هوميروس» المشهورة (٦).

فإن كان هذا الشرط صحيحاً، فليس فى شعر الرصافى، ولا فى شعر غيره من شعرائنا الأقدمين والمحدثين إلياذة أو ملحمة من هذا النوع.

• • •

وواضح أن الرأيين الأخيرين يخلطان بين القصة الشعرية والملحمة فهما وان كانتا تشتركان فى كونهما عملا قصصيا يعتمد على الحكاية إلا أن القصة الشعرية

بمفهومها الدارج تختلف فى منهجها الفنى وطريقة المعالجة والمقومات الأدبية عن الملحمة التى تتميز بالطول الفائق فتصل إلى آلاف من الأبيات، وتتميز بالموضوعية وتصوير أخلاق العصر والأمة وتتميز بالعظمة والجلال.

وقصص الرصافى (٧) بصفة عامة تستحق البحث والدراسة، ويمكن تقسيمها — على أساس الموضوع — إلى ثلاثة أنواع:

١ — قصص اجتماعى إنسانى.
٢ — قصص تاريخى.
٣ — قصص فكاهى.

والنوع الأول هو أغلبها وأغمرها بالإنسانية ورقة الشعور، وتدور هذه القصص كلها حول بعض المشكلات الاجتماعية التى كانت سائدة فى عصر الشاعر، ومرجعها أساسا إلى تفكك المجتمع، والفوارق الطبقية الباهظة، والاستبداد السياسى.

وشخصيات الرصافى فى هذا النوع من اليتامى والأرامل، والفقراء والمعوزين، وضحايا الفتن الدينية. ولكن الشاعر هو البطل الحقيقى لقصصه. إذ أنه يتدخل صراحة محاولاً التخفيف عن الضحايا بقدر ما يستطيع وبامكاناته الضئيلة التى لا تتعدى الدراهم المعدودة والكلمات الطيبة.

وهذه القصص تعد انعكاسا لحياة البؤس والفاقة التى عاشها الشاعر كما أنها «تمثل إلى حد بعيد حياة جيله، وتصور المثل العليا التى كان يهدف إليها كإنسان وكشاعر وكمفكر» (٨).

ومن أشهر هذه القصص (الأرملة المرضعة) (٩). ونحن نوردها كنموذج لهذا اللون الاجتماعى:

لقيتها ليتنى ما كنتُ ألقاها ... تمشى وقد أثقل الاملاقُ ممشاها
أثوابُها رثةٌ والرجلُ حافيةٌ ... والدمعُ تذرفه فى الخد عيناها
بكتْ من الفقر فاحمرت مدامعُها ... واصفر كالورس من جوع مُحيّاها

مات الذى كان يحميها ويسعدها ... فالدهر من بعده بالفقر أشقاها
الموتُ أفجعها ، والفقر أوجعها ... والهم أنحلها والغمّ أضناها
فمنظر الحزن مشهودٌ بمنظرها ... والبؤسُ مرآهُ مقرونٌ بمرآها
كر الجديدين قد أبلى عباءتها ... فانشقّ أسفلها وانشقّ أعلاها
ومزّق الدهرُ ـ ويل الدهر ـ مئزرها ... كأنه عقربٌ شالت زباناها
حتى غدا جسمها بالبرد مرتجفا ... كالغصن فى الريح واصطكت ثناياها
تمشى وتحمل باليسرى وليدتها ... حملا على الصدر مدعوما بيمناها
قد قمطتها بأهدام ممزقة ... فى العين منشرها سَمْجٌ ومطواها
ما أنسَ لا أنسَ أنى كنت أسمعها ... تشكو إلى ربها أوصابَ دنياها

وبعد أنْ يستمع الشاعر شكاة الأم وشرح حالها وحال رضيعتها توجه إلى الأرملة المرضعة بالكلام :

وقلتُ يا أختُ مهلا إننى رجل ... أشارك الناس طُرًّا فى بلاياها
سمعتُ يا أخت شكوى تهمسين بها ... فى قالةٍ أوجعت قلبى بفحواها
هل تسمح الأخت لى أنى أشاطرها ... ما فى يدى الآن استرضى به الله؟
ثم اجتذبت لها من جيب ملحفتى ... دراهما كنت أستبقى بقاياها
وقلت يا أخت أرجو منك تكرمتى ... بأخذها دون ما منٍّ تغشّاها
فأرسلت نظرة رعشاء راجفةً ... ترمى السهامَ وقلبى من رمايا
واخرجتْ زفرات من جوانحها ... كالنار تصعدُ من أعماق أحشاها
وأجهشتْ ثم قالت وهى باكيةٌ ... واهاً لمثلكَ من ذى رقّةٍ واها
لوعم فى الناس حسٌّ مثلُ حسّك لى ... ماتاه فى فلوات الفقر من تاها
أوكان فى الناس إنصافٌ ومرحمةٌ ... لم تشْكُ أرملةٌ ضنكاً بدنياها
هذى حكايةُ حالٍ جئتُ أذكُرها ... وليس يخفى على الأحرارِ مغزاها
أولى الأنام بعطفِ الناسِ أرملةٌ ... واشرفُ الناسِ مَنْ فى المالَ واساها

والمنظومة أقرب إلى الشعر القصصى منها إلى القصص الشعرى ، أو هى كما قال الشاعر بحق « حكاية حال » . فهى تصور موقفا ، ولا تحكى قصة ذات أحداث تتعقد وتتركب وتتصاعد .

وكل القصائد القصصية الاجتماعية عند الرصافى تسير على هذا النحو وتتلخص فى وجود شخصية ضعيفة قد تكون أرملة أو مطلقة أو يتيما : يصف الشاعر حالها عن طريق الرواية الخارجية أو الحوار، ومن خلال هذه الشخصية ينثر الشاعر حكمه وأحكامه، وآراءه الخاصة.. وعلى هذا النحو تمضى (أم اليتيم)(١٠) و(اليتيم فى العبد)(١١) و(الفقر والسقام)(١٢).

• • •

وللرصافى شعر تاريخى لم يخل من الطابع القصصى، وهو فى هذا الشعر يسلك مسلكين :

المسلك الأول: أن يقدم ترجمة وافية لشخصية من الشخصيات.
المسلك الثانى: أن يترجم لواقعة معينة أو لفترة مشهورة من حياة الشخصية.

ومن النوع الأول : جالينوس العرب أو أبو بكر الرازى.
ومن النوع الثانى : هولاكو والمستعصم.

ففى جالينوس العرب يقدم الشاعر ترجمة للرازى صدّرها ببيان هدفه منها بقوله :

ألا لـفـتـةٌ مـنـا إلى الزمن الخالى	فـنـغـبط من أسلافنا كلَّ مِفضالِ
تـلـونـا أنـاسـا فى الزمان تقدموا	وكـم عـبـرةٍ فيمن تقدم للتالى
ألا فـاذكـروا يـا قـوم أربعَ مجدكمْ	فـقـد درسـتْ إلا بـقـيـة أطلالِ(١٣)

ثم بعد ذلك يذكر الشاعر الترجمة المفصلة للرازى فيتحدث عن مولده (٣٦٢) ونشأته (٣٦٣) وسياحته (٣٦٤) ومآثره العلمية (٣٦٦) وأخلاقه (٣٦٦) وعودة إلى الرى (٣٦٧).

والرصافى لايزعم أنه وفّى علاّمة العرب حقه فى هذه المطولة فاعتذر عن تقصيره، واعترف بعجزه :

وهـا أنـا أنـهى القـولَ لالـتـمامه	ولكـن لعجزى عن نهوض بأعباءٍ
وأجعلُ هذا الشعرَ مسكا ختامهُ	بما قال فى بيتين معناهما حالى
لعمرى وما أدرى وقد آذنَ البلى	بعاجل ترحال إلى أين ترحالى
وأين محل الروح بعد خروجها	من الهيكل المنحل والجسد البالى

ولا نزعم أن لهذا الشعر قيمة فنية كبيرة، فأمانة التسجيل والتقرير فيه تطغى على الجانب الفنى، مما جعل أسلوب الشاعر فيه لا يخلو من الافتعال والتكلف.

• • •

ولعل (هولاكو والمستعصم) أقل تكلفا، وأرصن أسلوبا، وفيها يحكى قصة المستعصم آخر خلفاء بنى العباس، وكيف خدعه وزيره ابن العلقمى مدعيا أنه إن خرج إلى هولاكو فإنه يبقيه فى الخلافة، فخرج إليه المستعصم، فى جمع من أكابر أصحابه، فلما تكامل جمعهم قتلهم التتر عن آخرهم.

ولم يفت هولاكو أن يتسلى ويتلذذ بتعذيب فريسته (المستعصم) فيمنعه الطعام والماء ثلاثة أيام فتخور قواه، ويطلب كسرة يشفى بها سغبه:

فقال هلاكو عاجلوه بقصعة ... من الذهب الإبريز واللؤلؤ الرطب
وقولوا له كُلْ ما بدا لك إنها ... لآلىء لم تعبث بهن يدُ الشقْب
ألست لهذا اليوم كنت ادخرتها ... فدونك فانظر هل تنوبُ عن الحب (١٤)

• • •

على أن القصة الجديرة بالإعجاب حقا هى قصة (أبو دلامة والمستقبل) لأنها تختلف بطابعها الفكاهى الضاحك عن كل شعره القصصى الذى تظلله سوداوية وقتام. كما أنها من الناحية الفنية لا تعدم الحفة وجمال الأسلوب ونقاء الحوار وتدفقه.

وأبو دلامة جندى من جنود أبى جعفر المنصور أكره على الخروج تحت قيادة (روح) لقتال الخوارج (الشراة) ولم يكن أبو دلامة مقتنعا بمنطق القوة والسيف لحل المنازعات القائمة فى الدولة العباسية بل يؤمن بلغة المناقشة المفتوحة، والإقناع السلمى.

ويطلب أحد الشراة المبارزة، فيصر القائد «روح» أن يخرج «أبو دلامة» للشارى فاضطر لمواجهته بالكلام قائلاً:

فاسمع مقالةَ من أتاك ولم يكن ... فيا يقول مخادعا محتالا
واعلم بأنى لا أخافُ منيتى ... جبنا ولا أتهيب الأبطالا

لكن أرى سفك الدماء محرّما   وأعيذ رأيك أن تراه حلالا
أمن المروءة أن تريق دماءنا   سفهاً لمطمع طامع وضلالا
هل كنت من قبل اللقاء رأيتني   يوما وهل مني لقيت نكالا
أم هل طرقتُ خيام قومك جانيا   أم هل خربت بجيهم آبالا

....

فرأى الكميُّ مقاله متعاليا   حقا وكل حقيقة تتعالى
فعنا وأذعن للحقيقة مُغمداً   سيفا أجادته القيونُ صقالا

وعاد أبو دلامة إلى قائده يخبره أنه كفاه قِرنه الرئبال وقتله بالقول لا بالمهند:

وأخذت في الهيجا عليه مواثقا   ألا يعود ينازل الأبطالا (٣٠)

وأبو دلامة — في رأينا — ما هو إلا صوت الشعوب المظلومة المسوقة إلى الحروب والصراعات الدامية... تدفعها شهوة حكامها في سبيل السيطرة والتسلط. القصة على قصرها إدانة صارخة للحرب ودعاتها، ودعوةٌ صريحة قوية للسلام والتعايش الإنساني، نعم:

أمن المروءة أن تريق دماءنا   سفهاً لمطمع طامع وضلالا؟

● ● ●

وبعد هذا العرض الموجز لشعر الرصافي القصصي — وقد ألمحنا إلى بعض خصائصه — أرى لزاما علينا أن نقف وقفة متأنية بعض الشيء، لنلقي الضوء على أهم ملامحه الفنية.

١ — كان الرصافي موفقا إلى حد بعيد في إبراز الروح الفكاهي الساخر الهادف في قصة (أبو دلامة والمستقبل). وهي سخرية ترمي إلى هدف إنساني نبيل وهو ضرورة التعايش السلمي بين الشعوب، وأن يكون التفاهم هو الوسيلة الوحيدة لحل المشكلات والخلافات التي قد تنشأ بينها.

٢ — اللون السائد عند الرصافي هو القصص الاجتماعي وهو يرمي به إلى تحقيق العدالة الاجتماعية بين الناس وتحقيق القيم النبيلة من محبة وتعاون وتكافل بينهم.

٣ ــ وفى مجال القصص الاجتماعى ينعدم التلوين الموضوعى والفنى عند الرصافى ، فليس ثمة ملامح تعطى كل قصة سماتها الخاصة بل تكاد كلها تدور فى فلك واحد ومحيط محدود ، فلك اليتامى والأرامل ومحيط المرضى والفقراء .

٤ ــ يلجأ الرصافى فى قصصه إلى التصريح الصارخ المباشر ، وحظ الرمز عنده حظ ضئيل ، لذلك ترتفع عنده النبرة الخطابية ، وتقربه المباشرية من الخطب الوعظية .

ففى قصة (أم اليتيم) يقف الرصا فى بفكره ومنطقه صراحة فى صف الأقلية الأرمنية ، ويندد بالتعصب الدينى فهو يقول على لسان « الأرملة أم اليتيم تخاطب ولدها فى حضرة الشاعر :

أبوكَ ترامتْ فيه سفرة راحلٍ إلى الموت لايُرجى له يومُ مقْدَم
مشى أرمنيا فى المعاهد فارتمتْ به فى مهاوى الموت ضربةُ مُسلم
على حين ثارتْ للنوائب ثورةٌ أتت عن حزازاتٍ إلى الدين تنتمى
فقامت به بين الديار مذابحٌ تخوَّضَ منها الأرمنيون بالدم(١٦)

٥ ــ وقد سبق أن ألمحت إلى أن شخصية الرصافى تكاد تكون « لازمة » من لوازم قصصه . والدور الذى تؤديه هذه الشخصية دور واحد لايتغير وهو دور « المعزى الآسى الذى ينجد الضعفاء ويغيث الملهوفين ، ويمد لهم يد المساعدة بالفعل أو بالقول » .

ففى الأرملة المرضعة يمد يده لها بدراهم كان يستبقى بقاياها وهو فى « أم اليتيم » يواسى مريم قائلاً :

أمريمُ مهلا بعضَ ماتذكرينه فإنك ترمين الفؤادَ بأسهم
أمريم إن الله لاشك ناقمٌ من القوم فى قتلِ النفوس المحرم(١٦)

وأحياناً يكتفى الشاعر بالدمع يذرفه كما قال بعد أن رأى اليتيم فى العيد :

قعدتُ وقلبى جازعٌ متوجعٌ وقلتُ وعينى ثرةُ الدمع تهمعُ
ألا ليت يوم العيد لاكان إنه يجدّدُ للمحزون حزنا فيجزع(١٨)

وتتكرر هذه الشخصية بصورتها السلبية هذه فى كل قصصه على وجه التقريب ، وتتحدث بالأسلوب المباشر التقريرى الذى تحس معه أنه يؤدى « مهمة واعظ » لا رسالة شاعر مفكر يتعمقة الواقع ويسبح فى أفق إنسانى رفيع شفيف .

وشخصيات الرصافى الأخرى صور مكررة متداخلة ليس لها ملامح محددة يلونها الموقف ومسرح الأحداث حتى يتم التناسق الفنى بين عناصر العمل القصصى : المرأة فى « الأرملة المرضعة » هى المرأة فى « أم اليتيم » هى المرأة فى « اليتيم فى العيد » : الفقيرة البائسة الباكية النادبة ، التى تؤثر فى الشاعر ببكائها وعويلها : إنها الصورة البصرية بواقعها المادى المحسوس يسجلها الشاعر ، ولا يتعمق ما وراء الظاهر ، ولا يربط المشهود بالواقع الإنسانى الرحب ، بل يخنقه فى حيز ضيق بلا أبعاد ولا أعماق :

ففى الأرملة المرضعة :

بكتْ من الفقر فاحمرتْ مدامعُها	واصفر كالورس فى جوع محيّاها
مات الذى كان يحميها ويسعدها	فالدهر من بعده بالفقر اشقاها

وفى اليتيم فى العيد :

فقالت وأنّت أنةً عن تنهد	وفى الوجه منها للتعجب موضع
أيا ابنى مايعنيك من نوح ايّم	لها من رزايا الدهر قلب مفجع

وفى أم اليتيم :

رمت مسمعى ليلابانة مؤلم	فألقت فؤادى بين أنياب ضيغم
وباتت توالى فى الظلام أنينها	وبتُّ لها مرمىّ بنهشة أرقم

فنحن أما تصوير سطحى ساذج مكرر لا تعميق فيه لا يهز النفس ولا يأخذ بالمشاعر على الرغم مما فيه من آهات وأنات وصرخات وتنهدات .

٦ ــ وقد جعل الرصافى الحوار وسيلة من وسائله الفنية فى تصوير الشخصيات ورسم المواقف ، وابراز المشاعر ، ولكن حواره بنوعيه ، الخارجى والداخلى على قدرته يمضى بطيئاً مملا ؛ تعوزه البراعة والدقة ، ولنرجع إلى قصة (الأرملة المرضعة) لنقرأ حديث الأم :

تقول: يارب لاتتركْ بلا لبنٍ ... هذى الرضيعة وارحمنى واياها
يارب ما حيلتى فيها وقد ذبلتْ ... كزهرة الروض فقْدُ الغيثِ أظماها
ما بالها وهي طول الليل باكيةٌ ... والأم ساهرةٌ تبكى لمبكاها
يكاد ينقدُّ قلبي حين أنظرها ... تبكي وتفتح لى من جوعها فاها
ويْلُمِّها طفلةٌ باتت مرَوّعةً ... وبتُّ أفهم منها كُنْهَ شكواها
قد خانَها النطقُ كالعجماء أرحمُها ... ولستُ أعلم نُ السقْمَ آذاها
ويح ابنتى إن ريبَ الدهر روَّعها ... بالفقر واليتم آها منهما آها
كانت مصيبتها بالفقر واحدةً ... وموت والدها باليتم ثناها

وواضح ذلك التناقض بين (تبكى لتشكو من داء ألم بها) و(ولست أعلم أن السقم آذاها) فالأم تعلم أن وليدتها تشكو داء ثم نفت ذلك فى هذا الشطر فإذا ماتركنا هذه الملاحظة الجزئية وجدنا أن الحوار عند الرصافى حوار يفتقر إلى الإيحاء المؤثر، وهو حوار لايهز الوجدان لأنه خلا من الفن.. هو حديث منقول يسمعه الانسان من أى متسولة محترفة لاتثير عطفا، ولاتهز مشاعر.

٧ــ وأسلوب الرصافى فى شعر القصص لايختلف كثيراً عن أسلوبه فى شعره كله فخياله ــقريب مباشرة، وألفاظه تفتقر بصفة عامة إلى الشاعرية والرواء. وقد وصف أحد الكتاب المحدثين أسلوبه بأنه «خال من كل رونق متخلف عن العصر، أقرب إلى النثر، ومرد ذلك.. إلى ثلاثة عوامل تكونت عقلية الرصا فى ضمنها وبتأثير منها وهى:

أــ أنه نشأ وشب فى بيئة من فقهاء الدين واللغة. والشعر فى هذه البيئة لايختلف عمليا عن النظم..

بــ انصراف الرصافى إلى شئون الحياة العملية من تعليم وسياسة واجتماع، فإن مثل هذه الشئون ترد من يعنى بها إلى حالة نفسية يسيطر عليها الفكر ويضيق فيها مجال العاطفة، وينضبط معها الخيال عن الشرود..

جــ تأثر الرصافى بجميل صدقى الزهاوى الذى ادخل العلم حرم الشعر.. وانما تأثر به الرصافى لأنه اعتبر فى عصره مجددا أو إماما من أئمة التجديد فى الفكر والشعر.

فالرصافى شاعر فى عواطفه الإنسانية ، وتصرفاته وتفجراته النفسية وحسه الصادق العميق ، ولكنه فى شعره غير شاعر.. وتستطيع فى جميع هذه الحالات أن تنثر ما يقوله الرصافى شعرا بلغة أجمل وأوجز وأوضح ، وبيان أكثر إشراقا وتأثيرا فى النفس (١٩) .

ونحن نخالف الكاتب فى تعميم حكمه على أسلوب الرصافى فى كل شعره إذ يصفه بأنه «خال من كل رونق ، متخلف عن العصر ، أقرب إلى النثر» فللرصافى قصائد لم تخل من الأسلوب الجميل والتشويق والتدفق كقصيدته (أبو دلامة والمستقبل) التى عرضنا لها فى صفحات سابقات .

والعوامل التى ذكرها الكاتب صادقة إلى حد كبير وان كان العامل الثانى فى حاجة إلى مناقشة : فالحياة العملية من تعليم وسياسة واجتماع قد تكون مجالا خصبا للشاعر المطبوع الموهوب وبسموات ممتدة يطير فيها خياله كل مطير ، وقد تعطيه من التجارب ما ينشط الفكر ويفجر العاطفة ويبعث الخيال ، وقد كان المازنى معلما وناجى طبيبا وعلى محمود طه مهندسا . بل إن مطران نظم درر شعره وهو يعمل بالصحافة والتجارة والمسرح والجمعية الزراعية .

ومن النماذج الضعيفة التى يمكن أن يستند إليها الكاتب فيما ذهب إليه هذا المثال من قصة (الفقر والسقام) :

رحتُ يوما وقد مضت سنتانِ ‍ ‍ ‍ ‍ أتمشى بشارع الميدان
مشىَ حيرانَ خطوهُ متدانِ ‍ ‍ ‍ ‍ أثقلته الحياةُ بالأحزانِ
وسقتهُ كأسا تَطعمَ بالصاب

بينما كنت هكذا أتمشَّى ‍ ‍ ‍ ‍ عرضتْ نظرة فابصرت نعشا
باديا للعيون غير مُغشَّى ‍ ‍ ‍ ‍ نقشَ الفقر فيه للحزن نَقشا
فبدا لوح أبؤس واكتئاب

والأبيات ــ كما هو واضح ــ خلت من الخيال الشعرى البارع واقترب أسلوبها من نثر الحديث العادى ، واقرأ معى هذه العبارة مرة أخرى : (أتمشى بشارع الميدان ــ هكذا أتمشى ــ لوح) وكلمة (ابؤس) القلقة فى مكانها من السياق ،

والقلقة بجرسها الناشز. والخيال الرفيع لا يستطيع أن يهضم هذا « اللوح » المصنوع من (أبؤس) واكتئاب.

• • •

وعودا على بدء نرى أن ما نظمه الرصافى من هذه الألوان لا يملك من الخيال البارع والحبكة القوية والوصف الآسر والتنويع فى رسم أبعاد الشخصيات وإبداع عناصر درامية متفاعلة فما يدخل هذه المنظومات فى نطاق « القصة الشعرية » بمفهومها الفنى الدقيق.

ولكنها تبقى على أية حال من « الشعر القصصى » أى القصائد التى لا تخلو من طوابع وعناصر قصصية كالحكاية والحوار.

المراجع والتعليقات

(١) ولد الرصافي سنة ١٨٧٥ في حي القراغول من بغداد وتلقى تعليمه في صغره بالكتاب، ثم التحق بالمدرسة الرشدية العسكرية ولكنه تركها قبل اتمام دراسته بها، والتحق بمدرسة الشيخ محمود شكري الالوسي ولازمه أكثر من اثنتي عشرة سنة فدرس علوم اللغة العربية وآدابها، ودرس على غيره علوما أخرى كالفقه والمنطق.
اشتغل بالتدريس في بغداد والاستانة والقدس. وفي سنة ١٩٢١ شغل بوزارة المعارف العراقية وظيفة نائب رئيس لجنة الترجمة والتأليف» ثم وظيفة مفتش للغة العربية، وناب عن الأمة في المجلس النيابي خمس مرات. وتوفي في ١٦ مارس سنة ١٩٤٥. وله ديوان مطبوع، وعدة كتب مطبوعة ومخطوطة. (انظر مصطفى علي محاضرات عن معروف الرصافي من ص ١ ــ ٨).

(٢) السحرتي والخطاط وخفاجي: معروف الرصافي شاعر العرب الكبير ٣٠٦.

(٣) انظر مجلة أبولو المجلد الثاني: يناير ١٩٣٤ ص ٤٢٢، نقد ديوان الرصافي.

(٤) رفائيل بطي، الأدب العصري في العراق ٦٩.
أما قضية السبق والريادة فلنا فيها رأي نعرضه في فصل آخر من هذا البحث.

(٥) بدوي طبانه: معروف الرصافي ٢٠٤.

(٦) مقدمة ديوان الرصافي ص.

(٧) استخدامنا لكلمة «القصة» هنا من باب التسامح والتجاوز كما سنرى.

(٨) شرارة ٢٨.

(٩) ديوان الرصافي ٢٠٨.

(١٠) ديوان الرصافي ٣٩.

(١١) السابق ٥٨.

(١٢) السابق ٩٤.

(١٣) السابق ٣٦١.

(١٤) الديوان ٣٧٦.

(١٥) الديوان من ص ٣٨٠ ــ ٣٨٢.

(١٦) الديوان ٤١. وعلينا في هذا المقام أن نلاحظ أن الشاعر يردد أغلوطة روجها الغربيون والصليبيون وهي أن الأقليات غير الإسلامية كانت تتعرض للمذابح والتشريد وإغفال ما كان يحدث لكثير من القرى المسلمة التي كانت تحرق بما فيها ومن فيها.

(١٧) ديوان الرصافي ٤١.

(١٨) السابق ٦٣.

(١٩) انظر شرارة: الرصافي ــ ٥٠ ــ ٥٢.

الفصل الثالث

البصمات القرآنية
فى شعر حافظ ابراهيم

كانت ثقافة حافظ الرسمية محدودة فهى لا تعدو دراسة فى مكتب أو مدرسة ابتدائية ثم دراسة فنية وما تستلزمها فى المدرسة الحربية (١).

ولكنه عكف منذ شب على دواوين الشعر، وأجزاء (الأغانى) يتخيلها ويتمثلها، ويعاود النظر فيها حتى بلغ من مختار الرواية ومصطفى الكلام مالا غاية بعده، ثم قنع من فروع الثقافة الأخرى بنتف من المسائل الأولية ينقلها عن السماع، ويأخذها من الصحف إذا ظن أنها تدخل بوجه من الوجوه فيا يعنيه من ابتكار الأسمار وصوغ القريض (٢).

واشتهر حافظ بقوة حافظته من صغره حتى رَوَى عنه بعض أصدقائه أنه كان يسمع قارىء القرآن فى بيت خاله يقرأ سورة الكهف أو سورة مريم أو سورة طه فيحفظ ما يقوله ويؤديه كما سمعه بالرواية التى سمع القارىء يقرأ بها (٣).

ويقول عنه عبد العزيز البشرى :

«ولم أر قط رجلا أسرع منه حفظا ولا أثبت حافظة، ولقد تقع له المقالة الطويلة أو القصيدة الضافية فترى نظره يثب فيها وثبا حتى يأتى على غايتها، وإذا هو قد استظهر أكثر جلها أو أبياتها إن كانت قصيدا، وإذا هى ثابتة على قلبه على تطاول السنين (٤).

ويقول عنه خليل مطران : حاضر المحفوظ من أفصح أساليب العرب ينسج على منوالها ويميز نفائس مفرداتها وأعلاق حلاها (٥) .

يقع إليه ديوان فيتصفحه كله وحينما ظفر بجيده استظهره (٦) وكانت محفوظاته تعد بالألوف ، وكانت لا تزال ماثلة فى ذهنه على كبر السن وطول العهد ، بحيث لا يعترى إنسان فى أن هذا الرجل كان من أعاجيب الزمان (٧) .

فإذا جلست إليه أخذ يسمعك من محفوظه ما يبهرك .. وما يختار جيدا من القول حتى يرسم فى حافظته ويبقى فى ذاكرته ثم يتجلى ذلك فى شعره (٨) .

يدل على ذلك ما يضمنه شعره من أمثلة عربية وشعر قديم مثل قوله :

وأزبو على ذاك الفخور بقوله ... (إذا قلتُ شعراً أصبحَ الدهر منشدا) (٩)

وقد يكون ذلك فى بيت كامل كما نرى فى قصيدته فى عيد الدستور العثمانى (١٠) فى مجال الحديث عن جماعة الاتحاديين :

روت قول بشار فثارتْ وأقسمتْ ... وقامت إلى عبد الحميد تحاسِبُهْ
(إذا الملك الجبار صعَّر خدَّهُ ... مشينا إليه بالسيوف نعاتبُهْ) (١١)

ويعجب بقول المعرى :

والأرض للطوفان مشتاقة ... لعلها من درَنٍ تُغسَلُ (١٢)

فيقول حافظ :

رأيتُ رأى المعرى حين أرهقَهُ ... ما حل بالناس من بغيٍ وعدوانِ
لا تطهرُ الأرض من رجسٍ ومن درَنٍ ... حتى يعاودها نوحٌ بطوفانِ (١٣)

ويلح حافظ على المعنى نفسه ويزداد اقترابا من بيت المعرى إذ يقول :

وأصبحتْ تشتاقُ طوفانَها ... لعلها من رجسها تطهرُ (١٤)

ومحفوظ حافظ لا يقف عند القديم بل تتسع حافظته للجديد من الشعر ، ويتأثره فيعارض قصيدة إسماعيل صبرى التى يهنىء بها الخديو عباس حلمى الثانى بعيد الأضحى فى يناير سنة ١٩٠٨ (١٥) ويضمن قصيدته بيتاً لإسماعيل صبرى . يقول حافظ :

صَدَقَ الذي قال فيه وحسْبُهُ ... أن الزمانَ لما يقولُ مصدِّقُ
(لكَ مصرُ ماضيها وحاضِرُها معاً ... ولكَ الغدُ المتحتِّمُ المتحقِّقُ)(١٦)

ولكن ذلك وأمثاله يعد قليلاً جدا إذا قيس بتأثر حافظ إبراهيم بالقرآن الكريم في معانيه وصوره وألفاظه وأساليبه .. وسنحاول أن نتتبع بعض بصمات القرآن الكريم في جانبين :

الأول : الصور والمعاني .
والثاني : الألفاظ والتراكيب .

• • •

من بواكير حافظ في الوصف قصيدته « الشمس » وهو متأثر إلى أبعد حد بآيات من سورة الأنعام وهي التي تمثل مشهدا حواريا بين إبراهيم وقومه وكانت أهم وسيلة له في إفحامهم هي القمر والشمس في ظهورهما وأفولهما . تقول الآيات « وكذلك نُري إبراهيم ملكوت السمواتِ والأرض وليكون من الموقنين . فلما جنَّ عليه الليلُ رأى كوكبا قال هذا ربي فلما أفَلَ قال لا أحب الآفلين . فلما رأى القمر بازغا قال : هذا ربي فلما أفل قال لئن لم يهدني ربي لأكونن من القوم الضالين . فلما رأى الشمس بازغةً قال هذا ربي هذا أكبر فلما أفلت قال يا قوم إني بريء مما تشركون . إني وجهتُ وجهي للذى فطر السموات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين (١٧) .

نظم حافظ إبراهيم هذا المشهد القرآني في قصيدته الشمس (١٨) فيقول :

لاح منها حاجبٌ للناظرينْ ... فنسوْا بالليل وضاحَ الجبين
ومحتْ آيتُها آيتَهُ ... وتبدتْ فتنةً للعالمين
نظر إبراهامُ فيها نظرةً ... فأرى الشك وما ضل اليقين
قال ذا ربي فلما أفلتْ ... (قال إني لا أحب الآفلين)
ودعا القوم إلى خالقها ... وأتى القوم بسلطان مبين
ربِّ إن الناسَ ضلُّوا وغَوَوْا ... ورأوْا في الشمسِ رأيَ الخاسرين
خشعتْ أبصارهمْ لما بَدَتْ ... وإلى الأذقانِ خروا ساجدينْ

والحقيقة أن القصيدة لا تحمل من الدلالة أكثر من تأثر حافظ بالتصوير والأسلوب

القرآنيين .. وهو فى هذه الأبيات والأبيات التى تلتها لم يحاول أن يتعمق المسيرة العقدية الإنسانية ويربط بينها وبين الوجود الإنسانى فى وقتنا الحاضر. فأصبح ما نظم أشبه ما يكون بالشعر التعليمى القريب فى مأخذه، السطحى فى مأتاه.

ويتأثر حافظ ابراهيم أكثر من مرة بقوله تعالى على لسان الجن «وأنا لمسنا السماء فوجدناها مُلئت حرسا شديداً وشهبا، وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهابا رصدا (١٩).

فيؤسس على هذا المضمون صورة ممتدة وهو يتحدث عن المدفع وأهواله فيقول (٢٠).

ما كوكبُ الرجم هوى من عالى
فر كالكفرِ سَرىَ بالبال
على عنيدٍ مارد محتال
مسترقاً للسمع فى ضَلالِ
من عالم التسبيح والإهلالِ
أمضى وأنكى منه فى القتالِ

ويعرض حافظ الصورة مرة أخرى بأسلوب فيه جزالة وقوة جرس صخاب مما يتفق مع طبيعة المشهد الموصوف. وهو هذه المرة يتحدث عن سفن الأسطول العثمانى فيقول (٢١):

ـنى فى الحرب قضاءٌ سابحٌ ... يَدَعُ الحصنَ تِلالا ورجامـ
ما نجوم الرجم من أبراجها ... إثرَ عفريتٍ من الجنّ ترامى
من مراميها بأنكى موقعاً ... لا ولا أقوى مراسا وعُراما

ويتحدث عن طائرة الطيار العثمانى فتحى بك فيصفها بأنها.

مثل الشهاب انقضَّ فى ... آثارِ عفريتٍ ونار (٢٢)

ويستعين حافظ بما جاء فى القرآن متعلقا ببعض الأنبياء وهو يرسم صوره الشعرية، والقليل النادر منها ما يمثل صورة شعرية كلية، أما أغلبها فصور جزئية تعتمد على الخيال التفسيرى وخاصة ما جاء عن نبى الله سليمان وما ورد فى سورة يوسف:

فهو يتحدث ــ على لسان بعض المتصوفة إلى معشوقه شكيب قائلاً له إنه إذا تعرض لمكروه دعا إليه بساط سليمان يحمله عليه ، وتدفعه الريح المسخرة حتى يراه منه قريباً :

وإذا خفْتَ ما يُخافُ من اليمّ ... فرشْنا لأخمَصَيك القلوبا
ودعونا بساط صاحب بلقيـ ... ـس فلبّى دعاءنا مستجيبا
وأمرْنا الرياحَ تجرى بأمر ... منك حتى تَرَاكَ منا قريبا (٢٣)

ويهنىء سليمان أباظة (١٨٩٧ ــ ٢٨٣٤) بالإبلال من مرضه (٢٤) ويوظف عناصر أخرى من قصة سليمان نبى الله مع أنه ليس ثمة رابطة معنوية أو فنية تربط بين المهنّأ والنبى سليمان أكثر من أنه سميُّه ، وفى ذلك ما فيه من الغلو والشطط وخصوصا فى تحذير النمل بعضه بعضا إذا ما أحس «سليمان أباظه» يقول حافظ ..

سليمان ذكّرت الزمانَ وأهلَهُ ... بعزِّ سليمانَ وإقبالِ دنياهُ
إذا سرتَ يوما حذّر النملُ بعضَهُ ... مخافةَ جيش من مواليكَ يغشاه (٢٥)
وإنْ كنتَ فى روض تغنتْ طيورُهُ ... وصاحتْ على الأفنان يحرسُكَ اللهُ
وكان (ابن داود) لذى الريحُ خادمٌ ... وتخدُمُكَ الأيامُ والسعدُ والجاهُ

• • •

ولسوره يوسف بصمات متعددة واضحة فى صور الشاعر ، يأتى ذلك أحيانا فى شكل إشارات عاجلة يحكمها الافتعال ، فهو يهنىء « رفعت بك » بوكالته لمصلحة السجون يقول له إنه لو تولى هذا المنصب فى عهد يوسف عليه السلام لتمنى أن يبقى فى السجن ولما طلب من صاحبه المفرج عنه أن يذكره عند الملك حتى يأمر بإخراجه من السجن :

أهنيك أم أشكو فراقك قائلا ... أيا ليتنى كنت السجين المصفّدا
فلو كنتَ فى عهدِ ابن يعقوبَ لم يقلْ ... لصاحبه «اذكرنى ولا تنسني غدا» (٢٦)

ويمجد الخمر فى أبيات بعث بها لمحمد المويلحى مضمّنا خمريته قصة السجين الذى رأى فى منامه أنه يعصر خمرا ، وفسره له يوسف بأنه سيخرج من السجن ويكون من ندامى الملك .

يقول حافظ (٢٧) :

خمرة قيل إنهم عصروها — من خدود الملاح في يوم عُرس
قد رآها فتى العزيز مناماً — وهو في السجن بين همّ وبأس
أعقبته الخلاص من بعد ضيق — وحبتهُ السعودَ من بعد نحس(٢٨)

وواضح أن حافظ ابراهيم يستعمل ما يسمى في البلاغة بحسن التعليل لأن الواقع يقول إن الخمر لم تكن هي السبب في خروجه من السجن.

وحسن التعليل يعنى ذكر سبب خيالى فيه جمال وطرافة لأمر من الأمور أو ظاهرة من الظواهر.

وهو يشبه نفسه بيوسف عليه السلام حين صان نفسه من الوقوع في الفاحشة إذ أغرته امرأة العزيز «ولقد همّت به وهمّ بها لولا أن رأى برهان ربه» (٢٩).

يقول حافظ في مدحته للبارودى :

قالتْ لتعزيني وملْئوها الهوى — فحدثتُ نفسي والضميرُ تردد
أهمّ كما همّتْ فأذكر أنني — فتاكَ فيدعوني هواكِ إلى الهُدى (٣٠)

• • •

ويستقى حافظ بعض ملامح الجنة كما وردت في القرآن الكريم ليشبه بها مظاهر الجمال الدنيوى التي تأسره وتشد نظره كقوله وقد رأى الزينة الكبرى التي أقيمت بحديقة الأزبكية في مساء ٨ من يناير سنة ١٩٠١ بمناسبة الاحتفال بليلة عيد جلوس الخديو:

إنى أرى عجبا يدعو إلى عجب — الدهرُ أضمره والعيدُ أنشاهُ
هل ذاك ما وعد الرحمنُ صفوتَهُ — روضٌ وحورٌ وولدانٌ وأمواهُ (٣١)

ويقول في وصف إيطاليا أثناء زيارته لها :

أرضهم جنةٌ وحورٌ وولدا — نٌ كما تشتهى وملكٌ كبيرُ (٣٢)

أما قوله تعالى : « .. حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازّيّنتْ وظن أهلُها

أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهاراً فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس (٣٣) .

فقد تأثر حافظ إبراهيم به في تصوير الزلزال الذي نزل ببلدة «مسِّينا» في جنوب ايطاليا وكان نتيجة ذلك أنها :

خُسِفَتْ، ثم أغرِقَتْ ثم بادتْ قُضِيَ الأمر كلُّه في ثواني
وأتى أمرها فأصبحتْ كأنْ لمْ تَكُ بالأمسِ زينةَ البُلدانِ (٣٤)

• • •

وفي صوره يكثر ذكر البيت الحرام والكعبة والحطيم والطواف والتسبيح .. الخ على نحو ما نرى في الأبيات التالية :

ـ واسمعْ في الدنيا دعاءً بنصره يردده البيتُ العتيقُ ويثربُ (٣٥)
ـ طُفْ بالأريكة ذاتِ العزوالشأنِ واقضِ المناسكَ عن قاصٍ وعن دانِ (٣٦)
ـ أقول وقد شاهدت ربك مشرقا وقد عم البيت العتيق المحرّما
مشت كعبةُ الدنيا إلى كعبة الهدى يفيضُ جلالُ الملْكِ والدين منها (٣٧)
ـ أرأيت ربَّ التاج في عيد الجلوس وقد تبدّى
وشهدت جبريلا يمـ ـدُّ عليه ظلَّ الله مدّا
ونظرت تطواف القلو ب بساحة العرش المفدّى
وسمعت تسبيح الوفو دِ بحمده وفداً فوفدا (٣٨)
ـ أحييت ميْت رجائنا بصحيفةٍ سجدتْ برحبِ فِنائها الأقلامُ (٣٩)

وعن قبر مصطفى كامل يقول :

ـ طُوفوا بأركانِ هذا القبر واستلموا واقضوا هنالكَ ما تقضى به الذمم (٤٠)

• • •

ويضمن حافظ شعره بعض الآيات القرآنية أو أجزاء منها ، والحقيقة أنه كان بارعا جداً في هذا التضمين فهو يضع الآية في مكانها من سياق شعره دون افتعال وتكلف مثل قوله :

(قُتل الانسان ما أكفرهُ) (٤١) طاولَ الخالقَ في الكونِ وسامىَ (٤٢)

وقوله :

أصبتم تراثا «وألهاكم التـ(٤٣)   تكاثر عنا فشر العدا (٤٤)

• • •

وكثير من شعر حافظ مرصع بقوالب وألفاظ قرآنية ، وهى فى شعره أكثر من أن تُحصى إذ لا تكاد قصيدة من قصائده حتى خمرياته تخلو من كلمة قرآنية أو عبارة دينية أو إشارة تاريخية لعظيم من عظماء الإسلام .. ونجتزىء فى السطور الآتية ببعض الشواهد من شعره :

ــ فجرى فيه ما جرى من حديث   كان بردا على الحشا وسلاما (٤٥)

ــ وإن شئت عنا يا سماءُ فأقلعى
ويا ماءها فاكفف ويا أرضُ فابلَعى (٤٦)

ــ تلك التى يحرمها الله   به إزاء الأزلام والأنصاب (٤٧)
ــ فجعلت أمر الناس شورى بينهم   وأقمت شرع الواحد الديان (٤٨)
ــ وُضِعَ الكتابُ وسيقَ جمعُهُمُ إلى   يوم الحساب وموقف الإذعان (٤٩)

ــ إن تأتيا طوعا وإلا فأتيا   كرها بلا حول ولا سلطان (٥٠)
ــ شاهدتُ مصرعَ أترابى فبشَّرنى   بضجعةٍ عندها رَوحى وريحانى (٥١)
ــ أنت «والشمس» (والضحى) والليالى الـ
عشر (والفجر) غيرُ راعى الذّمامِ (٥٢)

ــ أقسم بالله وآلائه   بعرشه باللوح بالكرسى
بالخنّس الكنّس فى سبحها   بالبدر فى مرآة بالشمس (٥٣)
ــ ذاك الذى حكمت فينا يَراعتُهُ   وأكرَمَ اللهُ والعباسُ مثواهُ (٥٤)
ــ به الريح لفاحةٌ للوجوه   به الشمسُ نزاعةٌ للشّوى (٥٥)
ــ قَربوا الصلاة وهم سكارى بعدما   نزلَ الكتابُ بحكمةٍ وجلاء (٥٦)
ــ فقضيناهُ ولم نحفلْ بما   سطرتْ أيدى الكرامِ الكاتبينْ (٥٧)
ــ سور عندى له مكتوبةٌ   وَدَّ لوْ يسرى بها الروحُ الأمين (٥٨)

إنْ تُـقـرضـوا الله فـي أوطـانـكـم فـلـكـم   أجر المجاهد طوبى للذى اكتتبا (٥٩)

ـ أقـرضـوا الله يـضـاعـفْ أجـركـم   إن خير الأجـر أجـرٌ مُـدَّخـرْ (٦٠)

ـ والمحسنون لهم على إحسانهم   يـوم الإثـابـة عـشـرةُ الأمـثـالِ (٦١)

ـ فيهـا الحـديـدُ وفـيـه بـأ   سٌ يـوم يُـمتهـن الـذمـارُ (٦٢)

ـ وتـواصـوا بـالـصـبر فـإن الـصـبر إنْ فـا   رقَ قـومـاً فـالـّهُ مـن مـسّـهُ (٦٣)

ـ زرعت لنا زرعا فأخرج شطأهُ   وبـدتْ ولـمـا نجـتـنِ الـثـمـراتُ (٦٤)

ـ ضمّتْ إلى التاريخ بضعَ صحائفٍ
بيضاءَ مثل صحائف الأبرار (٦٥)

ـ واذكـرى الـوحـشـة فـي الـقـبر فـلا   مؤنس فيه سوى تقوى القلوب (٦٦)

• • •

ونلمح كذلك فى شعر حافظ تأثرا واضحا بالحديث الشريف وإن كان ذلك فى بضع مواضع مثل قوله مخاطبا الإمام محمد عبده.

رسـمـوا بـذلـك لـلـنـواظـر جـنـةً   محـفـوفـةً بمـكـاره الأشـعـار (٦٧)

فهو متأثر بقول رسول الله ـ ﷺ ـ « الجنة محفوفة بالمكاره » ومثل قوله عن شوقى :

لقد شابَ من هول القوافى ووقْعِها   وإتـيـانِـه بـالـمـعـجـز الـمـتـمـنّـع

كما شـيـبـتْ هـودٌ ذؤابـةَ أحمدٍ   وشيبتْ الهيجاءُ رأسَ المدرع (٦٨)

فهو متأثر بحديث الرسول ـ ﷺ ـ (شيبتنى هودُ وأخواتُها).

• • •

وبعد هذا العرض لعلنا لا نكون مسرفين فى الحكم إذا قلنا إن حافظ إبراهيم كان من أكثر شعراء العصر الحديث إن لم يكن أكثرهم فى تأثر الأسلوب القرآنى فكرا وتصويرا وتعبيرا.. وهو يفوق « شوقى » فى هذا المجال بشكل واضح، مع أن شوقى هو شاعر الإسلام الأول فى العصر الحديث دون منازع أما حافظ فمصر هى شاغله الأول بآلامها وآمالها وقضاياها وأحداثها.. وهو حينا يعبر عن حدث إسلامى أو شخصية إسلامية فمصر لها المكان الأول فيا ينظم وهو كذلك يمثل أمته فى مديحه كما يمثلها فى قصائده الاجتماعية (٦٩).

وتأسيسا على هذا الحكم فى ظاهره على الأقل كان من المفروض أن يكون شوقى أقرب إلى الأسلوب القرآنى وأشد تأثرا به من حافظ ، ولكن شعر كل منهما يقول عكس ما كان مفروضا ويرجع ذلك إلى عدة أسباب أهمها :

(١) ان حافظ أكثر « تراثية » من شوقى ، وحظه من الثقافة الأجنبية أو اللغة الفرنسية ضئيل جدا ضئيل ، وقد ثبت أن ترجمته « لبؤساء » هيجو كانت أقرب إلى التأليف منها إلى الترجمة وأن الموجز فى الاقتصاد تولى ترجمته كله خليل مطران وإن وضع اسم « حافظ » مع اسمه على الكتاب أما شوقى « فقد حذق العربية والفرنسية وتلقن التركية فى بيته » (٧٠) .

ثم كان المثل الأعلى لحافظ هو محمود سامى البارودى رأس المدرسة الكلاسيكية الجديدة وباعث النهضة الشعرية وكان حافظ يدعوه « بأمير القوافى » (٧١) ويرى نفسه تلميذه « وفتاه » (٧٢) فتطاول طموحه منذ أخذ فى نظم الشعر إلى مقام البارودى (٧٣) وهناك بواعث كثيرة قربت بينهما فى الطريقة ، وجمعت بينهما بعد ذلك بجامعة الألفة والمودة فحافظ قد اختار حياة الجندية كما اختارها البارودى من قبله ، وحافظ كان مفطورا كصاحبه على إيثار الجزالة والإعجاب بالصياغة والفحولة فى العبارة .. وكان الشيخ حسين المرصفى أستاذ الشاعرين وقدوتهما فى الرأى والنقد وتذوق الكلام (٧٤) .

من هنا كان حافظ أقرب إلى « التراثية » من شوقى .. وكان شوقى أقرب إلى « التجديدية » والتأثر بالثقافات الأجنبية من حافظ ، فوجد حافظ ولاشك فى العبارة القرآنية المثل الأعلى فى التراثيات فطعم بها شعره ، وهو الذى كان ـــ كما قال العقاد ـــ « مفطورا بطبعه على إيثار الجزالة والإعجاب بالصياغة والفحولة فى العبارة » .

(٢) وكان حافظ من أشد الشعراء حرصا على اختيار اللفظ وتذوق الجرس الذى يقع فى أذنه وفى نفسه حين يختاره ، وكان حريصا على أن تكون ألفاظه فخمة ضخمة تحرك المشاعر وتثير العواطف ، وكان أشد ما يكون حرصا على ذلك فى مطالع قصائده يسعى وراء اللفظ فإن لم يجد فيه القوة التى تثير احتال على ذلك بالتكرار . يكرر اللفظ الواحد أو الجملة الواحدة مرة وأكثر

من مرة، ليثير السامع ويسترعى انتباهه ويجرفه معه تياره، ويملك عليه عواطفه يصرفها كما يشاء (٧٥).

كان هذا هو أهم الطوابع الفنية لحافظ وقد وجد فى الكلمة القرآنية والأسلوب القرآنى مثله الأعلى وطلبته التى تغذى هذا الطابع فاللفظة القرآنية آسرة بفخامتها وضخامتها، مثيرة بجرسها ورنينها، والتكرار فى القرآن سمة فنية للتأكيد واثارة المشاعر، ومن ثم جاءت مطالع قصائده بالذات مصطبغة بالصبغة الدينية، يستعمل ألفاظ الدين والقرآن ليجتذب بها القلوب ويتصيد بها المشاعر وهو يعلم أن الصيغ الدينية لها فى القلوب وفى الأسماع نغم محبوب جذاب (٧٦).

(٣) وثمه عامل آخر وجهه هذه الوجهة وهو **قوة حافظته**، وقد مر بنا ما رواه بعض أصدقائه أنه كان فى صغره يسمع قارىء القرآن فى بيت خاله يقرأ سورة الكهف أو سورة مريم أو سورة طه فيحفظ ما يقوله ويؤديه كما سمعه بالرواية التى سمع القارىء يقرأ بها ومر بنا ما قاله كل من البشرى ومطران فى قوة حافظته.

ومثل هذا لا يستعصى عليه حفظ القرآن والقدرة على اجترار ما يشاء من آياته وألفاظه، وأعلامه وقصصه، مستعينا بها فى شعره... وهو يعلم أن القرآن هو قمة البيان والبلاغة، وهو الذى أعجز العرب عن الإتيان بسورة من مثله. أما شوقى فيظهر أنه لم يحفظ القرآن صغيرا، ولم يتسع صدره ـــ وهو الذى ولد بباب إسماعيل ـــ لمثل ذلك فيقول عبارة غريبة عابرة فى ترجمته الذاتية «دخلت مكتب الشيخ صالح وأنا فى الرابعة من عمرى، وهى من أهلى جناية على وجدانى أغفرها لهم (٧٧).

(٤) ومن أهم العوامل فى هذا المجال اعتزازه بالإمام محمد عبده، وحبه له وحرصه على حضور دروسه ومجالسه، وقد كان الإمام حجة فى الدين والتفسير والعلوم الشرعية. فلاشك أن يكون حافظ قد التقط منه فى مجالسه الكثير والكثير، وفى ذلك يقول حافظ «فقد كنت ألصق الناس بالإمام أغشى داره وأرد أنهاره، وألتقط ثماره.. وكان يملأ علينا المجلس سحرا من آياته، ويتنقل بنا بين مناطق الأفهام، ومنازل الأحلام، ويسمو بأنفسنا إلى

مراتب العارفين بأسرار الخلائق وحكمة الخالق .. ولم يزل بعد ذلك همه رحمه الله : «يلقى في الأزهر دروس التفسير، وفي داره دروس الحكمة، حتى مضى لسبيله» (٧٨) أقول كل هذه العوامل تضافرت وكان لها ولاشك — بالوعي وباللاوعي — تأثير كبير في ترصيع شعره بالصور والكلمات القرآنية .

المراجع والتعليقات

(١) أحمد أمين : مقدمة الديوان ص ٢٠ . [ديوان حافظ ـــ دار العودة . بيروت . د . ت] .

(٢) الزيات : تاريخ الأدب العربى ٥٠٥ . [أحمد حسن الزيات . ط ٢٦ . دار الثقافة . بيروت] .

(٣) عبد الوهاب النجار : صفحة مجهولة من حياة حافظ : مجلة أبولو . يوليو ١٩٣٣ ص ١٣٢٤ .

(٤) ذكرى الشاعرين ١١ [جمع وترتيب أحمد عبيد . مطبعة الترقى . دمشق ١٣٥١] .

(٥) السندوبي : الشعراء الثلاثة ٣٥١ . [حسن السندوبي ط ١ مطبعة المكتبة التجارية القاهرة ١٩٢٢] .

(٦) السابق ٣٥٢ .

(٧) زكى مبارك : حافظ إبراهيم ١٠٧ [الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨] .

(٨) المقدمة نفس الصفحة .

(٩) الديوان ١ / ١٠ والشطر الثانى للمتنبى وصدر البيت وما الدهر إلا من رواة قصائدى . (ديوان المتنبى ٣٩٧) تحقيق عبد الوهاب عزام . دار الزهراء . بيروت ١٩٧٨ .

(١٠) الديوان ٢ / ٤٨ .

(١١) انظر ديوان بشار .

(١٢) المعرى : لزوم مالا يلزم (اللزوميات) المجلد الثانى ٢٨١ . [دار صادر . بيروت . د . ت]

(١٣) ديوان حافظ ١ / ١٤٠ .

(١٤) ديوان حافظ ٢ / ١١ .

(١٥) انظر القصيدة فى ديوان اسماعيل صبرى من ص ٥٤ إلى ص ٥٨ [لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٧٨] .

(١٦) ديوان حافظ ١ / ٤٣ . والبيت الثانى لإسماعيل صبرى ومن هذا القبيل أيضاً إشارات حافظ إلى مطالع قصائد لشوقى أو عناوين لها أو عبارات مثل قوله فى عينيته التى أنشدها يهنىء فيها شوقى بإمارة الشعر :

(من أي عهد في القرى) قد تفجرتْ ينابيع هذا الفكر أم (أخت يوشع)
وفي (توت) ما أعيا ابتكار موفق وفي (ناشيء في الورد) إلهامُ مبدع
(ديوان حافظ ١٢٢ وانظر من ص ١٢٣ إلى ص ١٢٦).

(١٧) الأنعام من ٧٥ إلى ٧٨.
(١٨) الديوان ١ / ٢٠٧.
(١٩) سورة الجن ٨، ٩.
(٢٠) الديوان ١ / ٢٠٩.
(٢١) الديوان ٢ / ٩٣.
(٢٢) السابق ٢ / ٧٧.
(٢٣) الديوان ١ / ١٦١. ويقول تعالى: «ولسليمان الريح عاصفة تجري بأمره إلى الأرض التي باركنا فيها وكنا بكل شيء عالمين» (الأنبياء ٨١).
(٢٤) الديوان ١ / ٣٧.
(٢٥) يقول تعالى «حتى إذا أتوا على وادي النمل قالت نملة يأيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون» النمل / ١٧.
(٢٦) الديوان ١ / ٣٣ يقول تعالى «وقال للذي ظن أنه ناج منهما اذكرني عند ربك فأنساه الشيطان ذكر ربه فلبث في السجن بضع سنين» يوسف ٤٢.
(٢٧) الديوان ١ / ٢٤١.
(٢٨) جاء في سورة يوسف «ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً.. ٣٦. وجاء على لسان يوسف مفسرا الحلم «ياصاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمرا..» الآية ٤١.
(٢٩) سورة يوسف ٢٤.
(٣٠) الديوان ١ / ٩.
(٣١) الديوان ١ / ٢١٣.
(٣٢) الديوان ١ / ٢٢٩.
(٣٣) يونس ٢٤.
(٣٤) الديوان ١ / ٢١٦.
(٣٥) الديوان ١ / ١٨.
(٣٦) الديوان ١ / ٢٨.
(٣٧) الديوان ١ / ٥.
(٣٨) الديوان ١ / ١٤٤.
(٣٩) الديوان ١ / ١٥٠.
(٤٠) الديوان ٣ / ١٦٠.
(٤١) سورة عبس ١٧.
(٤٢) الديوان ٢ / ٦٥.
(٤٣) سورة التكاثر ١.
(٤٤) الديوان ١ / ١٩٧.

(٤٥) الديوان ١ / ٦٠ . يقول تعالى «قلنا يا نار كونى بردا وسلاما على ابراهيم» الانبياء ٦٩ .
(٤٦) الديوان ١ / ١٢٧ . يقول تعالى « .. وقيل يأرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى .. » هود ٤٤ .
(٤٧) الديوان ١ / ٢٦ . يقول تعالى «يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه .. » المائدة ٩٠ .
(٤٨) الديوان ١ / ٤٤ . يقول تعالى .. وأمرهم شورى بينهم .. الشورى ٣٨ .
(٤٩) الديوان ١ / ٤٦ يقول تعالى «ووضع الكتاب فترى المجرمين مشفقين مما فيه .. الكهف ٤٩ . ويقول تعالى «وسيق الذين كفروا إلى جهنم زمرا .. » الزمر ٧١ .
(٥٠) الديوان ١ / ٤٩ .. يقول تعالى «ثم استوى إلى السماء وهى دخان فقال لها وللأرض ائتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين» (فصلت ١١) .
(٥١) الديوان ١ / ١٤٠ يقول تعالى « .. فروح وريحان وجنة نعيم .. » الواقعة ٨٩ .
(٥٢) الديوان ١ / ٢٠٢ وهو هنا يقسم بما أقسم به الله تعالى فى سور الشمس والضحى والفجر .
(٥٣) الديوان ١ / ٢٩٧ يقول تعالى «فلا أقسم بالخنس ، الجوار الكنس» التكوير ١٥ . ويقول تعالى «والشمس وضحـــاها ، والقمر إذا تلاها .. » الشمس ١ ، ٢ .
(٥٤) الديوان ١ / ٢١٣ «وقال الذى اشتراه فى مصر لامرأته أكرمى مثواه» يوسف ٢١ .
(٥٥) الديوان ١ / ٢٢٣ . يقول تعالى « كلا إنها لظى نزاعة للشوى» المعارج ١٦ .
(٥٦) الديوان ٢٣٩ . يقول تعالى «يأيها الذين آمنوا لا تقربوا الصلاة وأنتم سكارى» النساء ٤٣ .
(٥٧) الديوان ١ / ٢٤٤ . يقول تعالى «وإن عليكم لحافظين كراما كاتبين» الانفطار ١١ .
(٥٨) الديوان ٢٤٩ يقول تعالى «نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين» الشعراء ١٩٣ .
(٥٩) الديوان ١ / ٢٧٥ . يقول تعالى : إن تقرضوا الله قرضا حسنا يضاعفه لكم «التغابن ١٧ .
(٦٠) الديوان ١ / ٣٠١ . يقول تعالى «من ذا الذى يقرض الله قرضا حسنا فيضاعفه له .. » البقرة ٢٤٥ ـــ الحديد ١١ .
(٦١) الديوان ١ / ٢٧٩ . يقول تعالى «من جاء بالحسنة فله عشر أمثالها» الأنعام ١٦٠ .
(٦٢) الديوان ٢ / ٨٠ يقول تعالى «وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس» الحديد ٢٥ .
(٦٣) الديوان ٢ / ٩٣ يقول تعالى «وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر» العصر ٣ .
(٦٤) الديوان ٢ / ١٤٥ . يقول تعالى «ومثلهم فى الانجيل كزرع أخرج شطأه» الفتح ٢٩ .
(٦٥) الديوان ٢ / ١٥٥ = يقول تعالى « كلا إن كتاب الأبرار لفى عليين» المطففين ١٨ .
(٦٦) الديوان ٢ / ٢٠٣ . «ويقول تعالى «ذلك ومن يعظم شعائر الله فإنها من تقوى القلوب» الحج ٣٢ .
(٦٧) الديوان ١ / ٢٧ .
(٦٨) الديوان ١ / ١٢١ .
(٦٩) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٩ [عباس العقاد . مطبعة نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٣] .
(٧٠) د . شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر ١١٤ . [ط ٤ دار المعارف . القاهرة ١٩٧١] .
(٧١) ديوان حافظ ١ / ١٠ .
(٧٢) انظر السابق ١ / ٩ .
(٧٣) ضيف السابق ١٠٤ .
(٧٤) العقاد / السابق ص ١٢ .

(٧٥) أحمد الطاهر : محاضرات عن حافظ ابراهيم ٦٢ . [معهد الدراسات العربية . القاهرة ١٩٥٣] .

(٧٦) انظر الطاهر السابق ٦٢ .

(٧٧) أحمد شوقي في تقديمه للشوقيات في طبعتها الأولى سنة ١٨٩٨ والثانية سنة ١٩١١ عن كتاب طه وادي : شعر شوقي الغنائي والمسرحي ص ١٧٦ .

(٧٨) ليال سطيح ١٢١ . [حافظ ابراهيم دار الهلال . القاهرة ١٩٧٥] .

الفصل الرابع

عزيز أباظة

بين الأصالة والامتداد

مدخـــل :

يقتضينا هذا البحث أن نقف وقفات قصيرة لمناقشة عدة نقاط وإبـــداء الرأى فيها متوخين الإيجاز بقدر المستطاع وهذه النقاط هى : أولية الشعر المسرحى فى الأدب العربى . والمفهوم الحقيقى « للريادة » ، وهل تعتبر الريادة مرادفة « للأولية » . وأخيرا : المقصود « بالأصالة والامتداد » فى هذا البحث :

أولاً : أولية الشعر المسرحى فى الأدب العربى :

لم يعرف العرب الشعر التمثيلى ، وهى حقيقة لايمكن إنكارها أمام الاستقراء التاريخى لأدب العرب شعره ونثره . والذين يحاولون البحث عن أعمال تمثيلية فى النثر أو الشعر العربى يحملون الحقائق أكثر مما تحتمل من ناحية ، ويبتعدون بالتعمل والتعنت والتصيد غير المستساغ عن المنهج العلمى من ناحية أخرى .

وهؤلاء فى وجهتهم هذه لمدفوعون غالباً بدوافع قومية وحماسية أكثر منها منهجية علمية اعتقاداً منهم أن الأدب العربى يعيبه أن يخلو من المسرحيات الشعرية أو النثرية . ولو تدبروا لعرفوا أن لكل أمة ظروفها وملامحها العقلية والنفسية التى تختلف فى اتجاهاتها ومضامينها عن الأمم الأخرى .

« والمقامات وما شاكلها من قصص أو أقاصيص نثرية أو شعرية لايمكن أن تعتبر أدباً مسرحياً حتى ولو قامت على الحوار البسيط ، وكذلك الأمر فى المشاهد الدينية التى تحكى ــ على نحو بدائى ــ مقتل الحسين أو غيره عند الشيعة فى كربلاء أو سواها » (١) .

وذلك لأن الأدب المسرحى فن له ملامحه المتكاملة المتفاعلة التى اختلفت فى صميمها وتصميمها عن هذه الألوان القصصية .

والسؤال الذى يطرح نفسه: لماذا لم يعرف العرب هذا الفن؟ لماذا لم يخترعوه على الرغم من قوة عارضتهم فى البلاغة والبيان؟

حاول البعض أن يجد لذلك تعليلا فى طبيعة الشعر العربى القديم، وفى طبيعة العقلية العربية ومنافاتها لطبيعة الأدب المسرحى فنحن نلاحظ بحق أن الشعر العربى القديم يمتاز بخاصتين كبيرتين هما:

الخطابة والوصف الحسى الدقيق، وهذا صحيح فى جملته، بخمة الخطابة طاغية على ذلك الشعر، وأروع قصائد الأدب العربى تقوم على توجيه الخطاب للإنسان أو الناقة أو الزمن أو الديار، وفى الشعر القديم أدق وصف وأروعه لعالمهم الحسى، وما فيه من حيوان وجمال وظواهر طبيعية فضلاً عن الإنسان وبخاصة المرأة ومواضع جمالها وفتنتها تبعاً لذوقهم السائد(٢).

وظل الشعر العربى فى عصوره المختلفة حبيس هاتين الخاصتين على اختلاف فى التلوين والتنويع الكمى دون التمرد على هذا النطاق، فلم يتهيأ لهذا الشعر الخيال الابتكارى الإبداعى القادر على خلق الأحداث وابتكار المواقف والشخصيات وإجراء الحوار على ألسنتها. وكل أولئك من أهم العناصر المكونة للأدب التمثيلى.

ولم يعرف العرب الأدب التمثيلى ـــ والشعر منه بخاصة ـــ إلا بعد اتصالهم بالغرب، وقد كان للبنانيين فضل السبق فى هذا المجال.

ولعل أول مسرحية شعرية عرفها الأدب العربى هى مسرحية (المروءة والوفاء) التى نظمها خليل اليازجى سنة ١٨٧٦ (٣) وتبرز المسرحية عدة قيم وفضائل عربية ومسيحية، فحنظلة الأعرابى الذى حكم عليه النعمان بن المنذر بالموت فى يوم نحسه يعود إلى النعمان وفاء لوعد قطعه له بعد أن ضمن عودته عربى آخر ذو شهامة وأريحية هو «قُراد». ويعجب النعمان لذلك الذى عاد ليلقى الموت بعد أن أفلت منه ويسأله عن سرّ وفائه فيقول: «إنها النصرانية التى أدين بها»، فيدخل النعمان هو وأتباعه هذا الدين الذى يدعو إلى الوفاء ويعفو عن الرجل.

ومن خلال الشخصيات والأحداث ينجح اليازجى فى إبراز أفكاره وابراز القيم التى يؤمن بها. والمسرحية ـــ وان عابها بعض التفكك وافتقار بعض مشاهدها إلى

التوهج والنضوج الفنى ــ تعد أول عمل تمثيلى شعرى متكامل فى الأدب العربى .

ولكن هل نستطيع أن نعتبر خليل اليازجى باطلاق رئداً للشعر المسرحى فى الأدب العربى ؟

إن الإجابة الحاسمة عن هذا السؤال تقتضينا ــ بادىء ذى بدء ــ أن نحاول حسم مشكلة شغلت النقاد ، وما زالت تشغلهم وهى مشكلة الريادة .

* * *

ثانياً : مشكلة الريادة :

يرى أكثر النقاد أن الحكم لإنسان بالريادة فى فن من الفنون يجب أن يعتمد على السبق الزمنى :

فالذى ضرب بأول خطوة فى هذا الفن أو ذاك يعد رائد الفن أو المدرسة .

وأرى أن هذه القضية فى أساسها قد وضعت وضعاً خاطئاً ، وعرضت عرضاً غير منطقى ، لأن الفاصلين فيها قد أخذوا بمعيار واحد هو المعيار الزمنى :

فالأسبق بالعمل الفنى ــ من وجهة نظرهم ــ هو الرائد أما اللاحق فهو التابع والمتأثر ، بصرف النظر عن قيمة هذا العمل وتأثيره أو تفاعله مع الآثار والتيارات الفنية الأخرى المزامنة أو اللاحقة .

ولا شك أن الأخذ بهذا المعيار وحده فيه تحكم وإجحاف يؤدى فى النهاية إلى نتائج غالطة وأحكام مائعة غير حاسمة ، لذا أرى أن الحكم بالريادة فى فن من الفنون يجب أن يعتمد على عدة معايير لا معيار واحد . وهذه المعايير هى :

١) المعيار الزمنى : ويقصد به ــ كما رأينا ــ أولية الإنتاج ، فيجب أن يوضع فى الاعتبار أول خطوة ضربت فى الأرض البكر التى لم يرتدها أحد من قبل .

٢) المعيار الموضوعى أو الكيفى : فلا يكفى السبق الزمنى بل يجب أن يكون عمل الأديب أو الشاعر ذا قيمة فنية وإنسانية كبيرة ، وإلا كانت الريادة للاحق الأكثر نضجاً لا للسابق المتعثر الذى أنجب ــ مع سبقه الزمنى ــ مسخاً أدبياً ليس له فى الفن والفكر إلا حظ ضئيل .

٣) المعيار الكمى : فيجب أن تتوالى أعمال الفنان، وتتسق على النهج الذى سلكه حتى لايكون عمله الفذ فلتة من فلتات الصدفة التى يضن القدر بتكرارها . فمن الخطأ مثلاً : اعتبار شاعر رائداً للشعر الحر بقصيدة أو اثنتين من هذا اللون إذا ماعاد بعدها إلى الشعر العمودى التقليدى، كأن عمله الرائد كان ذنبا تاب منه توبة نصوحا .

٤) المعيار التأثيرى : وأقصد بهذا المعيار أن يكون عمل الفنان ــ لما له من قيمة فنية وموضوعية ــ أساساً لمدرسة أو منطلقاً لتيار يتأثره المعاصرون واللاحقون، ولا أعنى بذلك ضرباً من (العبودية الأدبية) ولكنى أعنى أن يكون ثمة تأثر عن رغبة واقتناع، وإن اختلف قدره وعمقه من فنان إلى آخر .

ومن هذا العرض المبسط الموجز يتضح أن المعيار الزمنى هو أضعف هذه المعايير جميعها وان بدا فى الظاهر أكثرها تألقاً وبريقاً .

وتأسيساً على هذه النظرة الموضوعية لقضية الريادة ــ دون أن تغفل قيمة « **المروءة والوفاء** » لخليل اليازجى يحق لنا أن نحكم لشوقى بالريادة فى مجال الشعر التمثيلى للأسباب الآتية :

١) أن المرؤة والوفاء ــ شأن المحاولات الأولية ــ كانت تفتقر إلى كثير من عناصر النضج الفنى، كما أنها لم تأخذ من الشهرة والذيوع مايمكنها من التأثير الفنى المنشود .

٢) أن « المرؤة والوفاء » كانت أول وآخر عمل شعرى تمثيلى لليازجى بالعربية الفصحى، ولم يواصل السير على الدرب الذى بدأ خطوه عليه .

٣) أن شوقى أخذ الفن الشعرى التمثيلى من منابعه ومصادره الأصلية : أعنى الشعر التمثيلى الغربى مستعيناً باطلاعه وثقافته العربية فى هذا المجال، وليس هناك مايدل على تأثره بتمثيلية اليازجى .

٤) أن إنتاج شوقى المسرحى تعدد وتوالى وتنوعت منابعه الموضوعية، وان كان التاريخ أهم هذه المنابع التى استقى منها موضوعات تمثيلياته .

٥) أن مكانة شوقى الشعرية فى الوطن العربى ساعدت على ذيوع مسرحياته وطبع بصماتها على أعمال الآخرين .

٦) أن شاعرية شوقى كانت أقوى وأرحب وأعمق بكثير جداً من شاعرية اليازجى.

٧) أن القيم التى حرص شوقى على إبرازها فى مسرحياته كانت أوسع وأرحب مدى من تلك التى حرص خليل اليازجى على إبرازها (٤).

ثالثاً: مفهوم الأصالة والامتـداد:

تستعمل كلمة الأصالة غالباً فى مقابلة كلمتين أخريين هما: «المعاصرة» و«التجديد» وهذا التقابل يعنى أن الأصالة تعنى العودة إلى «الأصل» وأن يعيش المجتمع فى ماضيه دون حاضره، وأن يستلهم التاريخ، ويبنى حياته على أساسه (٥).

ويرى الدكتور فؤاد زكريا أن «للأصالة» ـ زيادة على هذا المفهوم الزمنى ـ مفهوماً تقويمياً: فالحديث عن أصالة مجتمع ما لايعنى الرجوع إلى «أصل هذا المجتمع فحسب، بل تعنى أيضاً: العودة إلى ما هو أصيل فى تاريخه وفى أعماق شخصيته المعنوية، وبهذا المعنى نتحدث عن الأصالة فى بحث أو كتاب. ونعنى بذلك أنه لم يعتمد على غيره، أو يعكس آراء الآخرين، وإنما كان له موقفه الخاص المستقل النابع من ذاته (٦).

وهذا المفهوم «التقويمى» للأصالة هو الذى يقف عنده الدكتور أحمد هيكل (٧) فهو لايقصد بالأصالة «التقليدية الغافلة العمياء، ولا «المحافظة» الواعية المتلفتة بتعاطف إلى الوراء». إنما يقصد «بالأصالة» فى مجال الحديث عن الشعر العربى المعاصر «التميز واتضاح الشخصية. وكل هذا لن يتأتى إلا من تحقيق السمات الخاصة التى هى خلاصة العناصر الباقية فى روح الأمة وطبيعتها وشتى مقوماتها فى الفكر والثقافة والفن والحضارة جميعا».

ونحن فى بحثنا هذا نقصد هذا المعنى للأصالة «السمات الفنية والموضوعية الفارقة التى تجعل للشاعر شخصية أدبية متميزة».

وأعنى «بالامتداد» أن يكون الشاعر مجرد انعكاس أو صورة مرآتية لشاعر آخر.

ـ وفى نطاق المفهوم اللغوى للكلمة ـ يكون مجرد غصن فى شجرة هذا الشاعر

الأصيل ، فكما يكون الغصن تابعاً للشجرة الأم لايمتلك حق الانفصال والاستقلال لأن «بقاءه» رهيناً باتصاله بها واعتماده عليها . يكون الشاعر التابع ذائب الشخصية في الشاعر الأصل .

واعتماداً على هذا المفهوم يكون محور هذا البحث إجابة على هذا السؤال : هل كان عزيز أباظة مجرد غصن في شجرة شوقي ، أم كان له «شخصيته الأدبية» ذات الملامح الفنية الفارقة ، وهو ماتعنيه بالأصالة ؟

بين يــدى شــوقى

تعدد عطاء شوقى فى الشعر المسرحى.. فقدم للمكتبة العربية التمثيليات الشعرية الآتية :

١) كانت أول محاولة قام بها شوقى فى مجال الشعر المسرحى سنة ١٨٩٢، وهو طالب في فرنسا إذ نظم أولى مسرحياته وسماها (على بك الكبير) وأرسلها إلى الخديوى توفيق فى فرنسا، ثم أعاد صياغتها سنة ١٩٣٢ متفادياً ما فيها من عيوب وعثرات أسلوبية وفكرية. وقد لاحظ الدكتور مندور بحق الفرق الشاسع بين المسرحية فى شكلها القديم والمسرحية فى شكلها الجديد.

٢) أما المسرحية الثانية فكانت (مصرع كليوبترة) سنة ١٩٢٧ وهى تصور جزءاً من حياة الملكة المصرية (حوالى سنة ٣٠ق.م) وكيف ضحت بحب انطونيو من أجل حبها لوطنها مصر.

وقد خالف شوقى الواقع التاريخى فغير من ملامح شخصية الملكة التى عرفت فى التاريخ بنزواتها الجنسية الجامحة. واختلف النقاد بالنسبة لمسلك شوقى هذا إلى فريقين :

ـــ فريق يرى أن المنطق الروائى يجب ان يساير المنطق التاريخ ولا يصطدم معه بقلب حقائقه وتشويهها، وليس ذلك بالصعب على الشاعر المطبوع القدير.

ـــ وفريق يرى أن من حق الشاعر الممثل أن يفسر التاريخ تفسيراً جديداً ما دام هذا التفسير لا يصطدم بحقائقه الكبرى وما دام لا يخرج عن إمكانات الوقائع التاريخية (٨).

٣) قمبيز: وفيها يصور شوقى بطولة أميرة مصرية فى القرن الثالث قبل الميلاد إذ تزوجت من قمبيز ملك الفرس لتفدى بذلك وطنها الحبيب.

٤) مجنون ليلى: وهى تعتمد على أسطورة الحب القديمة بين قيس بن الملوح وليلى العامرية، وقد استمد شوقى أصولها من كتاب الأغانى وقد انتهت نهايتها المأساوية المعروفة.

٥) عنترة: وفيها يصور الشاعر ملامح الفارس العبسى ويبرز معاناته بسبب لونه فى مجتمع التفرقة العنصرية بين السادة والعبيد، وترتكز المسرحية بصفة أساسية على حب عنترة لابنة عمه عبلة.

٦) أما الملهاة الشعرية الوحيدة التى نظمها فهى «الست هدى» وهى تصور حياة أرملة غنية يتسابق طلاب الزواج إلى عتباتها طمعاً فى مالها، وحين تموت فى النهاية يفاجأ زوجها الأخير بأنها قد تبرعت بثروتها فى وجوه الخير.

وقد نظم شوقى هذه المسرحيات على مدى خمس سنوات من سنة ١٩٢٧ إلى سنة ١٩٣٢ باستثناء على بك الكبير فى طبعتها الأولى (سنة ١٨٩٣) (٩). وأعتقد أن شوقى لو امتد به العمر لغذى الأدب العربى بمزيد من التمثيليات أكثر عمقاً وأنضج فناً. «وبدخول أحمد شوقى ميدان المسرح تأكد المسرح فى الحياة المصرية فناً أدبياً قائماً بذاته (١٠). وهناك ما يشبه الإجماع على أن شوقى ـــ وقد كتب أولى مسرحياته على بك الكبير سنة ١٨٩٢ وهو فى فرنسا ـــ قد أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر، فتأثر بالكلاسيكية الفرنسية، وخصوصاً كورنى وراسين وأمثالها ممن استمدوا أصول مسرحهم الشعرى من التاريخ ومن أعمال البطولة وصاغوها صياغة أسلوبية ممتازة (١١).

ولكن الدكتور إبراهيم حمادة يرفض هذه المقولة ويرى أن ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية فى مسرحيات شوقى لم تتخلل هياكل هذه المسرحيات وخلاياها كتيار مذهبى واع، وإنما هى فى حقيقتها ظواهر طبيعية يمكن ان تتجلى فى أعمال الكثير من غير الكلاسيكين المذهبين، بل فى بعض أعمال الرومانسين أو الواقعين أو الطبيعيين، أو أنصار أى اتجاه أسلوبى آخر.. وإنما كان هم شوقى الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقوالبها (١٢).

ولسنا في مقام مناقشة هذا الرأى . لأن ذلك خارج عن طبيعة بحثنا ، ولكن أيسر ما يقال هو أن شوقي لم ينفرد بالتأثير فيه — كشاعر ممثل — مؤثر واحد فتأثره بالثقافة العربية لايلغى تأثره بالكلاسيكية الفرنسية «فاجتمعت فى فنه آثار دراسته الغربية وشعره الذى مارسه مع آثار دراسته الغربية الفرنسية لاسيا مسرح راسين وكورنى ومليير من اعتماد على سمو الشعر وبساطته ، مع الاستغناء عن الحركة العنيفة على المسرح ومع الاعتماد على دراسة العيوب الإنسانية العامة كالبخل وظهرت آثار دراسته الغربية المباشرة وغير المباشرة للمسرح الانجليزى لاسيا لمسرح شكسبير، وإذ حذا حذوه فى كتابة سلسلة من المسرحيات المقتبسة من التاريخ القومى ، فشكسبير قد كتب هنرى الرابع والخامس وانطونى وكليوبترة يوليوس قيصر وعطيل (١٣) .

* * *

وقد تضافرت عوامل وبواعث متعددة حدت بشوقى أن يتجه بشعره هذه الوجهة التمثيلية ، وهى تمثل فى نفس الوقت أهدافاً حرص كل الحرص على تحقيقها بشعره المسرحي وهى :

١) حرصه على إثبات أن اللغة العربية فيها من المرونة والقدرة والطواعية ما يمكنها من الاتساع لهذا الفن الجديد .
وفى ذلك يقول شوقى : « ... وجدت بعد انطواء هذه الحقبة الطويلة أن الأوان قد آن للبدء فى التأليف الروائى ، لأنى أؤمن أن الشعر العربى — على غير ما يتهمه المغرضون — يتسع للمسرح » .

٢) حرصه على إبراز كثير من القيم الإنسانية والعربية والوطنية المصرية فى وعاء روائى تشويقى ينهل منه الجميع .

٣) والمعروف أن (شوقى) نظم مسرحياته فى السنوات الخمس الأخيرة من حياته فى وقت اشتهر فيه بأنه «شاعر الغناء» غيرمدافع ، كما اشتهر بأنه «شاعر القصر» الذى لايستطيع أحد أن يزاحمه فى هذا المجال ، وكأنى بشوقى أراد أن يثبت أنه أكبر من هذين الدورين ، وأن فى مقدوره أن يمنح العربية عطاء يتربع به على عرش أعلى وأشمخ من عرشيه السابقين ، فكان

الشعر التمثيلي الذى لم يستطع أحد فى حياته أن يجاريه فى مضماره، فطبيعة شوقى وطبيعة العصر تشيران إلى أن ضرب شوقى فى هذا المجال يعد لوناً من ألوان «إثبات الوجود الذاتى» والتميز الأدبى والفنى.

عزيز أباظة الشاعر المسرحي

كما بزغ نابغة بني ذبيان فجأة في سماء الشعر الجاهلي كان بزوغ عزيز أباظة في سماء الشعر الحديث : فالناس لم تسمع عن عزيز أباظة شاعراً قبل الأربعين ، إذ فوجئوا بديوان شعر ناضج باسم « أنات حائرة » وكله تقريباً كان رثاء لزوجته التي انتزعها الموت يوم ١٩ يوليو سنة ١٩٤٢ . وقد صح فيه — كما يقول العقاد — ما صح في لورد بيرون حيث كان يقول : « نهضت من فراشي ذات صباح فألفيتني مشهوراً (١) .

وشعر ديوان « أنات حائرة » يعد من أصدق الشعر العربي نغمة ، وأعمقه حزناً وقد وصف مشهد احتضار زوجته وصفاً بارعاً مؤثراً .

ومن منا لا يأخذه هول الفاجعة وهو يقرأ :

رفعتْ صدرها إليّ وألقتْ ... رأسها عند راعدٍ ذي خُفُوقِ
ثم قالتْ في أنّة تتهادى ... أزفتْ ساعةُ الفراقِ السحيقِ
لا تُرَعْ واحمل الفجيعةَ جلْداً ... لستَ للضعف عندها بخليقِ
وأشارتْ لطفلةٍ تشهدُ الموْ ... تَ بقلبٍ دامٍ وجفنٍ غَريقِ
قالتْ ارعَ الأولادَ وابقَ كما ... كنتَ مثالَ الأبِ المحبِّ الرفيقِ
ومضت تنزعُ الحياةَ وتُلقي ... في زفيرٍ آصارَها وشهيقِ

فــى ســنــا لامــح وعَــرْف زكــىّ — وابــتــسـام عــذْب ووجــهٍ طــلــيــق
ووقــفْــنــا مــروعين نُــجــيــلُ الــطّــرْ — فَ بين الــتّــكــذيــب والــتــصــديــق
ثُــم عُــدْنَــا للــحــق عــانــيــن صرعــى — مِــنْ مــفــيــق يَــهْــذِى وغير مــفيق (٢)

وكان عزيز أباظة واسع الثقافة مغرماً بالأدب ، وكان إعجابه بشوقي لاحدود له ، كتبت بنته في كتابها عنه (٣) كان أبي يردد شعر شوقي ويطلب منا أن نردده وراءه ، وأن نحفظه ... فقد كان شديد الإعجاب بشوقي شديد التعصب له ، وكان أخي في سن السادسة يحفظ الكثير من مجنون ليلى ، ويمثل دور المجنون أمام زينب صدقي التي اشتهرت بدور ليلى في ذلك الحين ، وكانت تجاربه ضاحكة .. »

ويقال إن شوقي هو الذي طلب من عزيز أباظة نظم رواية « قيس ولبنى » . فإعجاب عزيز بشوقي ، وإيمان شوقي بشاعرية عزيز إلى حد أن يقترح عليه دون غيره أن ينزل إلى ميدان يعلم شوقي أنه فارسه المجلي : كل أولئك قد يفسر لنا إلى حد كبير ما نراه من تأثر عزيز بشوقي في كثير من ملامحه التمثيلية ، ولكن هذا التأثر — كما سنرى — لايلغى شخصيته الأدبية ذات المعالم الواضحة القوية التي تدل في ثقة على صاحبها .

° ° °

نظم عزيز أباظة عشر مسرحيات أغلبها مسرحيات تاريخية . وأولى هذه المسرحيات نظما هي مسرحيته (قيس ولبنى) التي ظهرت سنة ١٩٤٣ ، وتحكى قصة الهوى بين قيس بن ذريح ولبنى بنت الحباب . وفي سنة ١٩٤٧ ظهرت مسرحية (العباسة) وتروى قصة حب بين العباسة أخت الرشيد وجعفر بن يحيى البرمكي .

وفي سنة ١٩٤٩ ظهرت مسرحية (الناصر) وتقع أحداثها في دولة العرب بالأندلس وبطلها هو ثاني الخلفاء الأمويين عبد الرحمن الثالث .

وظهرت (شجرة الدر) مسرحيته الرابعة سنة ١٩٥١ . وظهرت مسرحيته الخامسة (غروب الأندلس) سنة ١٩٥٢ .

وظهرت مسرحيته السادسة (شهريار) سنة ١٩٥٧ واشترك معه في إعدادها

عبد الله البشير وإن لم يحدد عزيز أباظة مدى معاونة البشير له فى هذه المسرحية الأسطورية .

ونشرت مسرحيته السابعة (قافلة النور) سنة ١٩٥٩ وتدور أحداثها فى بلاد الحيرة فى العام السابع للهجرة وتحكى قصة انتشار الإسلام فى هذه المنطقة سرا .

وصدرت (قيصر) سنة ١٩٥٦ . ولعزيز أباظة مسرحيتان عصريتان هما : (أوراق الخريف) وصدرت سنة ١٩٥٧ . و(زهرة) وصدرت سنة ١٩٦٨ .

وقد أجمع النقاد على أن عزيز أباظة بمسرحياته الشعرية يعد زعيم هذا الفن بعد شوقى غير مدافع ، ومن الحسنات التى تسجل لعزيز أباظة فى هذا المجال أن أسلوبه فى معالجة هذه المسرحيات كان أسلوباً عربياً سليماً أصيلاً فجاء شعره كما يقول الزيات فى تقديمه لمسرحية الناصر «صافى الديباجة ، واضح المنهج ، لا تجد فيه تكلفاً ولا غموضاً ولا حشواً ولا ضرورة » (٤) .

وكان عزيز فى مسرحياته جياش الإحساس متدفق الشعور بارع التصوير ، بديع الخيال .

بين الأصـــالة والامتـــداد

لا يستطيع منصف أن ينكر ريادة شوقي وزعامته للشعر التمثيلي في العصر الحديث.

ولعل شدة إعجاب الناس بشوقي، والرنين الضخم الذي ملأ به أمير الشعراء الأسماع والقلوب والأبصار.. أقول لعل كل أولئك مما دفع بعض النقاد ـــ دون دراسة واعية منصفة ـــ إلى غمط عزيز أباظة حقه وأصالته، ونظروا إليه على أساس أنه غصن طبيعي نما في (الشجرة الشوقية)، وتغذى منها وعليها، فلها الفضل كل الفضل في بقائه وارتفاعه ونموه. بل منهم من حكم على عزيز بأنه في بعض مسرحياته كان (نسخة مهزوزة لأصل رائع معجز هو شوقي)، وهو ـــ بلا شك ـــ حكم ينطوي على ظلم صارخ، صحيح أن (عزيز) كان معجباً بشوقي.. قرأ له وتعمقه وأعجب بشعره، وصحيح أن (شوقي) هو رائد الفن الشعري المسرحي. وصحيح أن بصمات شوقي واضحة على بعض جوانب روايات عزيز، ولكن كل أولئك لا يسلب (عزيز أباظة) ملامحه الفارقة وشخصيته القوية وحضوره الفني اللافت في مسرحياته على اختلاف موضوعاتها.

ولعل الذي دفع البعض إلى ظلم عزيز ما لاحظوه من بعض المشابه بين مسرحياته ومسرحيات شوقي، **ويتلخص أهمها فيما يأتي:**

١) **المنابع والمصادر:** فكلا الشاعرين اتخذ من التاريخ ـــ بصفة عامة والعربي بصفة خاصة ـــ منبعاً رئيسياً يستقي منه موضوعاته المسرحية.

٢) **النوع الفني:** فكلاهما كانت أغلب مسرحياته تراجيديات جادة إذا استثنينا ملهاة شوقي الوحيدة (الست الهدى).

٣) **الدوافع والحوافز:** فالدوافع إلى النظم المسرحي تكاد تكون واحدة عند الشاعرين وأهمها: حرص كل منها على إبراز كثير من القيم الإنسانية والعربية، وإثبات قدرة اللغة العربية على استيعاب هذا الفن الوافد. وقد كتب العقاد في تقديمه لمسرحية عزيز (قيس ولبنى) إن الحقيقة التي جلتها هذه الرواية هي «صلاح العربية الفصحة للمسرح الحديث، واستطاعة النظارة من جميع الطرقات أن يفقهوا معناها ويشربوا مزاجها، وينتقلوا إلى جوها ويستجيبوا لعباراتها في مواقف الجد أو الدعابة وفي معارض اللهو أو الأسى وعلى سنن الأخلاق والعادات التي باعدت بين عصرنا وعصرها (٥).

هذا عدا ما بين حياة الشاعرين من وجوه شبه: فكلاهما من بيئة مترفة، وكلاهما بدأ حياته شاعراً غنائياً (٦).

ولكن (عزيز أباظة) ـــ على الرغم من اعتزازه بشوقي وتأثره به ـــ لم يمتصه ولم يذب فيه، يشهد بذلك وجوه اختلاف كثيرة بين الشاعرين من أهمها:

(١) انفرد عزيز أباظة بلون تمثيلي لم يضرب فيه شوقي بسهم وهو (المسرحية الأسطورية) فنظم من هذا اللون مسرحية (شهريار) (٧) التي يقول في مقدمتها: «ها نحن أولاء نقدم اليوم للمسرح العربي قصة ألف ليلة، محاولين أن نعرض أسطورة الحياة الانسانية في مراحلها الدنيا والعليا، انتهجنا في عرضها نهجاً رمزياً واقعياً. فشخوصها ترتدي أثواباً نألفها، وتتحدث بأنماط من الحديث ليست غريبة عن سمعنا، حتى لأصبح من الميسور على القارىء أو المشاهد أن يطلق عليهم أسماء أناس عرفناهم، أو بلغنا عنهم، ولكننا إذا حسرنا النقاب، وأزلنا ذلك اللحاء الظاهري، فليس من المستبعد عندئذ أن نجد آدم في صراعه الأبدي من أجل حقيقة الحياة التي يحياها (٨).

وقد بلغ عزيز القمة في هذا اللون الأسطوري، وأعتقد أنه لو استرسل فيه لأتى بالمزيد من المعجب المعجز.

(٢) كان عزيز أباظة أكثر من شوقى التزاماً بالواقع التاريخى، فلم يخرج على خطوطه المرسومة، كما فعل شوقى فى بعض مسرحياته وخاصة (مصرع كليوبترة) التى حرف فيها شخصية الملكة تحريفاً كاملاً(٩). فعلى عكس شوقى نجح عزيز أباظة فى التوفيق بين الواقع التاريخى والمنطق الروائى الجمالى، بل انه يحرص فى كثير من الأحيان على ذكر مراجعه التاريخية التى استقى منها مادة رواياته، وإن أخذ عليه بعض النقاد إمعانه فى حشد التفصيلات.. وإسقاطه بعض الروايات التاريخية المشهورة.

وقد نوافق على المأخذ الأول ونرفض المأخذ الثانى لأن من حق الفنان أن ينتقى من المادة التاريخية ـــ مادام يطمئن إلى صحتها ـــ أو ضرورتها ـــ ما يرى انه يخدم فنه ويتفق مع متطلبات عمله القصصى.

(٣) غلبت على شوقى فى أغلب مسرحياته طبيعته كشاعر غنائى، فاقتحمت عليه هذه الغنائية عالمه المسرحى، وفرضت عليه نفسها فرضاً، فشوقى على سبيل المثال يجرى على لسان شخصية مثل كليوبترة مقطوعات من عشرات الأبيات تصلح كل منها ان تمثل قصيدة مستقلة مفردة(١٠)، وهذا ما لا نكاد نجده فى مسرحيات عزيز أباظة الذى وجه غايته الكبرى، وبحاسة فنية قادرة إلى تصوير المواقف والأحداث وابتداع الشخصيات وتحديد ملامحها وتعميق الصراع الداخلى ورسم الحوار البارع الموحى.

(٤) أسلوب شوقى فى كل مسرحياته أو فى أغلبها ـــ على الأقل ـــ يكاد يطّرد على نسق واحد. نرى فيه «الشاعر شوقى» أوضح وأقوى حضوراً من «المسرحى شوقى».

فلا نكاد نعيش «أسلوب عصر المسرحية» من ناحية الأداء اللفظى والنسق التعبيرى. أما عزيز أباظة ـــ على الرغم من استخدامه بعض الألفاظ المعجمية أحياناً ـــ فقد تبنى فى مسرحياته ما يعرفه النقاد بالواقعية الفنية فى اللغة، حتى يخيل إليك أن كل مسرحية من مسرحياته نظمت فى عصر أحداثها: فسمات الشعر الأموى واضحة كل الوضوح فى (قيس ولبنى)، بينما نجد أسلوب (العباسة) أشبه ما يكون بشعر العصر العباسى.

وهى إضافة فنية تسجل بالفخر ولا شك لعزيز أباظة. ولنقرأ هذه الأبيات

التى ساقها عزيز فى مسرحية « العباسة » على لسان أحد القواد فى حرب الشام ، وهى تذكرنا بجزالة بشار وفحولة المتنبى فى حماسياته :

ولمّا تلظتْ ثورةُ الشامِ واغتلتْ   فَصَلْنَا إليها فى العديد الجمْهرِ
لنا قوةٌ من حقنا لم تلِنْ لها   صفاةٌ وأخرى من زعامةِ جعْفرِ
وكنا أعز الناس جنْدا وقائدا   سَعَوْا للمعالى فى العديد المذكّرِ
وكنا أشدَّ الناس صبرا على الوغَى   ومن يدّرع بالصبرِ للنصرِ يُنْصَرِ
غزاهُمْ بخوف شقّة فى نفوسهم   ومَنْ يلقَ بالخوفِ المعاركَ يُدْحَرِ
وساورَهُمْ بالسيفِ اقطعَ باترا   وثنّى برأى قاطعٍ غيرِ أبتَرِ
وخيرهم بين السلامةِ والندى   وبين ركوبِ الموكبِ المتوقّرِ(١١)

ويقولُ الأستاذ عمر الدسوقى فى تقديمه لمسرحية عزيز أباظة (أوراق الخريف) شارحا مفهوم الواقعية الفنية اللغوية (ان المراد بواقعية اللغة هو اتفاقها مع طبيعة الشخصيات المسرحية .. فهى واقعية نفسية وعاطفية تتطلب من المؤلف أن يتحلى بثقافة واسعة ونظرات ثاقبة فى حالة المجتمع ، وفى نفسية الفرد ، وتفهمها تمام الفهم حتى لا يخلط وينسب إلى إنسان ما ، أو مجتمع ما ، مالا يصح ان ينسبه إليه فلا يتحدث أمى بأفكار الفلاسفة مثلاً ، ولا يصدر من الشجاع ما يدل على أنه جبان (١٢) .

وامتدادا لهذه المقولة نرى أن عزيز أباظة كان أقدر من شوقى فى خلق الحوار المعبر القادر على رسم أعماق الشخصية و« جوانيتها » مع براعة فى اختيار الكلمات المصورة . انظر إلى كلماته على لسان شهريار فى حالة هياجه وثورته :

غدا أنصبُ ميزانى   فإنى حاشرٌ حشْرى
أمدُّ البطشَ بالبطشِ   وأقفُو الذعر بالذعر
أنا الرافعُ والخا   فِضُ والفيصلُ فى الدهرِ
أنا الآخذ بالذنبِ   ولا عذرَ لذى عُذْرِ(١٣)

(٥) وأخيرا كان انتاج عزيز أباظة المسرحى أغزر من إنتاج شوقى ، وَنَفَسُه فى كل مسرحية أطول من نفس شوقى بكثير . وكل مسرحياته تنطق بأنه أفاد

ـــ أكثر من صاحبه ـــ من الشعر الروائي العالمي ، وبذلك استطاع ـــ إلى حد كبير ـــ ان يتفادى العيوب التي وقع فيها شوقي من ناحية الأسلوب ، ومن ناحية التقنية الفنية .

وهو يعترف صراحة بعمق تأثره بالغربيين في هذا المجال ، وأبرز هذه الحقيقة في تقديمه لمسرحية «قيصر» ، فذكر أنه متأثر إلى أبعد حد بشكسبير وبلوتارك وفلتير ، وكذلك بشاعر فرنسي معاصر متأثر بشكسبير هو «جبريل بواسي» (١٤) .

* * *

وبعد هذه الملاحظات العامة ، وحرصاً على التزام الدقة في تحديد الملامح الفارقة بين الشاعرين في مجال الشعر التمثيلي تعقد موازنة موجزة بين شوقي في «مجنون ليلى» وعزيز أباظة في «قيس ولبنى» .

بين (مجنون ليلى) و(قيس ولبنى)

نظـــرة وصفيـــة :

(أ) **مجنون ليلى:** لم يبن شوقى مسرحيته من مواد خيالية وإنما بناها من الأساطير العربية التى ألفت فى القرن الثانى والثالث عن الحب العذرى الذى شاع فى بادية نجد بين بنى عامر وغيرهم من الأحياء والقبائل فى أثناء العصر الأموى وهو حب كان يقوم على الطهر والعفاف وأن لا ينال المحب غايته، بل يظل مفتوناً بصاحبته معلقاً بها، محروماً منها ومن لقائها .

وكان اعتماد شوقى فى هذه المسرحية بصفة أساسية على ما جاء فى كتاب الأغانى بشأن مجنون بنى عامر، وقد اختار له شوقى اسماً واحداً من بين الأسماء الكثيرة التى اختلف فيها الرواة وهو «قيس بن الملوح» (١) .

وتتلخص الرواية فى أن قيسا وليلى قد نشآ فى أشرف بيوت بنى عامر فى صحراء نجد، وقد تعارفا طفلين، ثم نما حبهما مع الأيام وتفتقت شاعرية قيس فأخذ يشبب بليلى ويجرى ذكرها على لسانه ويفيض فى قلبه .

ثم يتقدم قيس لخطبة حبيبة قلبه ولكن أباها يحرمها عليه وترفض ليلى الزواج به مسايرة للعادات والتقاليد التى تحرم الفتاة على من تغزل بها، ولم تُجْد شفاعة أمير الصدقات ابن عوف ... ويتقدم ورد الثقفى لخطبة ليلى بعد أن

سمع أن قومها قد رفضوا زواجها من قيس، ويتم زواجها، بينا يهيم قيس على وجهه في الفلوات يملأ أجواءها بشعر يفيض حباً وحرماناً وأسى. وشكا آل ليلى أمره إلى الخليفة في دمشق فأهدر دمه. وتموت ليلى بعد أن استبد بها الحزن ومزقها الفراق، وعلى قبرها يسقط قيس صريع حبه وحرمانه وهو يهتف باسمها.

° ° °

(ب) **قيس ولبنى:** اعتمد عزيز أباظة كشوقي على كتاب الأغاني (٢)، في استقاء أحداث هذه الرواية وأشخاصها، وبطل هذه القصة هو قيس بن ذريح وكان رضيع الحسين رضي الله عنه — أرضعته أم قيس —

وتبدأ القصة — كما ذكر الأصفهاني — بأن قيساً مر لبعض حاجاته بخيام بني كعب بن خزاعة، فوقف على خيمة منها والحي خلوف، والخيمة خيمة لبنى بنت الحباب الكلبية. فاستقاها ماء فسقته، وخرجت إليه به، وكانت امرأة مديدة القامة شهلاء، حلوة المنظر والكلام، فلما رآها وقعت في نفسه فقالت له: «أتنزل فتبترد عندنا؟» قال: «نعم». فنزل بهم، وجاء أبوها فنحر له وأكرمه، فانصرف قيس وفي قلبه من لبنى حر لا يطفأ.

ويلتقي العاشقان، ويفضي كل منهما إلى الآخر بما في قلبه ويتوسط الحسين بن علي لدى الحباب والد لبنى، ويتم الزواج وذريح كاره لأنه كان يحرص على ألا يتزوج قيس إلا من إحدى بنات عمه حتى لا تتسرب ثروة الأب الحريص خارج القبيلة.

ويشغل قيس بزوجته عن أمه، فوجدت أمه في نفسها، وقالت: «لقد شغلت هذه المرأة ابني عن بري» إلى أن مرض قيس فخشي الأبوان أن يموت وليس له عقب، فعرض عليه أبوه بعد شفائه أن يتزوج غير لبنى أو يتسرى، ولكنه رفض العرضين بشدة، وما زال أبوه به إلى أن طلقها.

وتمضي أيامه في حزن وأسى، وهو يلاحق لبنى بعد طلاقها فشكا أبوها

إلى معاوية ، فكتب إلى مروان بن الحكم أو سعيد بن العاص يهدر دمه إن تعرض لها ، وأمر أباها أن يزوجها رجلاً من آل كثير بن الصلت الكندى حليف قريش ، فتزوجت من كثير نفسه ، وكان قيس قد تزوج بأخرى ، ولكنه عاش كما تقول الروايات «ما هش لها ، ولا دنا منها ، ولا خاطبها بحرف ، ولا نظر إليها » ، فقلبه لم يتسع إلا للبنى .

ويقال إن قيساً ساق إبلاً إلى المدينة ليبيعها ، وتسوق اليه الأقدار « كثير بن الصلت » الذى يشترى منه ناقة وهما لا يتعارفان ، ويلتقى قيس بلبنى ويتعانقان ، وتفيض قريحته بالشعر فيها ويكتشف الزوج الحقيقة بعد أن سار شعر قيس فى لبنى على ألسنة الناس فى المدينة ، ويتوسط ابن أبى عتيق لدى كثير ليطلق لبنى فيخيرها كثير فتختار قيساً ، ويتم الطلاق ، ويكون اللقاء ، ويعيش قيس ولبنى أسعد أيام حياتها بعد سنوات من الضنى والألم والأحزان .

وقد يجمعُ اللهُ الشتيتين بعْدَما ... يظنانِ كلَّ الظنِّ ألاَّ تلاقيا

• • •

ومن هذا العرض الموجز ، ومن قراءة الروايتين يتضح أن هناك بعض الملامح الشبيهة بينها فى الجو العام وبعض الأحداث وملامح بعض الشخصيات مما دفع الدكتور أحمد زكى إلى القول «وجلست إلى قيس ولبنى أقرأه ساعتين إلى أن أتيت على آخره ، أفتدرى إلى ما شاقنى ؟! إلى صنوه مجنون ليلى لشوقى بك ومددت يدى فجررته من محبسه على رف الكتب ، وأخذت أقرأ لشوقى فما أحسست أننى انتقلت بعيداً ، كان إحساسى إحساس من انتقل من مانشستر إلى لندن ، أو من ليون إلى باريس ، أو من الإسكندرية إلى القاهرة : الناس هم الناس ، واللسان هو اللسان ، وأسلوب العيش هو أسلوب العيش والمدينة هى المدينة (٣) .

والذى لا نستطيع أن ننكره أن هناك بعض ملامح شبه بين الروايتين ... كما ألمحنا ــ ومن أهمها :

(١) وحدة العصر : فالروايتان تدور أحداثها فى العصر الأموى .

(٢) وحدة المكان والبيئة : فمسرح الروايتين هو بادية الحجاز.
(٣) إبراز كثير من العادات والتقاليد والطبائع النفسية الإسلامية والعربية مثل اكرام الضيف ، وتحريم الفتاة على من شبب بها.
(٤) بعض الوقائع والأحداث : مثل التوسط عند أبى الحبيبة كما فعل الحسين عند أبى لبنى ، وابن عوف الذى توسط لابن الملوح عند المهدى أبى ليلى..

ولكن هذه الملامح يجب ألا تغرينا بالحكم السريع الذى يجافى طبيعة المنهج العلمى فنحكم ــ دون تبرير أو روية ــ بأن عزيز أباظة فى قيس ولبنى ترسّمَ بل امتص أحمد شوقى فى (قيس وليلى).

وحتى نكون منصفين فى الحكم نعرض الروايتين أمام النظر النقدى لنرى إلى أى مدى نجحت كل منها فى إعطائنا البناء الفنى المتكامل المتلاحم فى البيئة والزمان والشخصيات والأحداث والصراع والحوار واللغة ... إلخ متوخين الإيجاز بلا إخلال والاجتزاء ببعض الأمثلة التى نحرص عليها.

أولاً : الشخصيات :

الشخصيات فى المسرحية ــ نثرية كانت أو شعرية ــ نوعان :

١ ــ شخصيات رئيسية ، ومن بين هذه الشخصيات تبرز شخصية البطل أو مايسمى (الشخصية المحورية) وهى الشخصية التى تستقطب الأحداث وتظهر فى معظم المشاهد من أول المسرحية إلى نهايتها.

والشخصيات المحورية عند شاعرينا هى : قيس بن الملوح وليلى بنت المهدى عند شوقى ، وقيس بن ذريح ولبنى بنت الحباب عند عزيز أباظة.

٢ ــ شخصيات ثانوية : وهى التى تقوم بأدوار غير رئيسية فهى تظهر وتختفى تبعاً لمنطق الرواية وما تقتضيه وقائعها وأحداثها فهى «أخف حضوراً» من النوع الأول.

وسواء أكانت الشخصيات رئيسية أم ثانوية لابد من توفر شروط متعددة فى الشخصية حتى تتكامل كل جوانبها وتؤدى دورها الفنى كما رسمه الأديب المسرحى وأهم هذه الشرائط :

أ) أن تكون الشخصية محددة الملامح : واضحة السمات حتى لا تتداخل وتتلبس بالشخصيات الأخرى .

ب) أن تكون الشخصية فى ملامحها بعيدة عن الافتعال حتى يقتنع القارىء والشاهد بحضورها الفنى .

ج) أن تتفاعل الشخصية فى صدق مع الشخصيات الأخرى .

د) أن تتفاعل الشخصية مع الأحداث والوقائع وتنطق بما يتناسب مع مستواها العقلى والنفسى والاجتماعى .

وفى ضوء هذه الاعتبارات لننظر إلى الشخصية المحورية عند الشاعرين : ولنبدأ « بقيس وليلى » عند شوقى لنرى عجباً :

ـــ فى الفصل الأول : أغمى على قيس بين يدى ليلى فى لحظة تحرجها خشية الأب ولذعة النار ولقاء الحبيب فى معزل بعد أن كان يناجيها مناجاة العشاق فإذا بعينيه قد غامتا وبساقيه لا تحملان جسده ، والغيبوبة تستبد به ، فيخر صريعاً وهو يتمتم :

أحسُّ بعينىَّ قد غامتا   وساقىَّ لا تحملان الجسد

ـــ وفى الفصل الثانى : يغمى على قيس بعد أن طارده أطفال الحى وعبثوا به ورمَوْه بالجنون .

ـــ وفى الفصل الثالث : يترنح قيس ويسقط مغشياً عليه حين اقترب من حى ليلى ومعه ابن عوف وسيطا له عند المهدى أبى ليلى .

وتتعدد إغماءات قيس بعد ذلك فى صورة فيها من البلاهة والسذاجة والخور أكثر مما فيها من حرقة الحب وتوهج العاطفة مما دفع أحد النقاد المحدثين إلى قوله عن قيس (إنه يبدو لنا متهالكاً متهافتاً منذ أول فصل فى الرواية ، قبل أية أزمة من الأزمات : قبل أن تمتنع منه ليلى ، وقبل أن يهدر دمه ، وقبل أن تتزوج سواه فكأنما هو مستعد سلفا لهذا الذوبان الرقيق لأن هذه سمة الحب الوحيدة كما يتوهمها الرجل الظريف (٤) .

والحقيقة أن (شوقى) لم يكن موفقاً فى رسم هذه الشخصية المحورية ، ولم

يستطع إقناع القارىء بها ، وما ظنك بمحب عاشق شاعر وسيلته الرئيسية فى التعبير عن هواه ومشاعره وحرقة حرمانه ليست إلا التشنج والإغماء الذى قد يدفع القارىء إلى الابتسام بل إلى الضحك الساخر المتهكم ، إنك لا تلمح مرة واحدة فى مجنون ليلى تلك الحرقة اللاعجة ، ولا تلك الثورة العاصفة ، ولم تكن كل ميزة المجنون هى الحب المتهالك الذائب من الرقة والحنين كما فهم شوقى وكما يفهم الكثيرون من الظرفاء المترفين الوادعين ، إنما كانت هى العاطفة المشبوبة والحرقة الموقدة ... كان هذا الحب يتعمقه ويهيجه ويشقيه ، وكان هذا الحب يقيمه ويقعده ، ويثير أعمق مشاعره ، ويهزه فى الصميم ، ولم يكن الإغماء والنواح هو كل حظه من الحب المجنون (٥) .

والإغماء إنما هو تعبير لا إرادى لعجز الانسان عن تحمل صدمة معينة ، ومن ثم كان تعبيراً طبيعياً عن الضعف الإنسانى تجاه الأزمات الحادة ، خصوصاً المفاجىء منها . واعتراضنا على شوقى ليس فى استخدامه هذه الصورة من صور «تأثير الأزمة» ولكن على إغراقه فى هذا الاستعمال اعتماداً على أخبار مضعوفة (٦) .

والقارىء لا يستطيع أن يتعاطف مع قيس ليلى إلا بروح من يتعاطف مع أى متسول مهلهل الثياب به خبال يتلهى به أطفال الشارع ، فيتداخل المارة لحمايته من كلمات الأطفال وحجارتهم ، وذلك من باب الاشفاق الإنسانى العارض على عابر يومى من عابرى السبيل ، لا على مثل أعلى من أمثلة الحب التى تهز الوجدان وتسيطر على المشاعر .

وعلى العكس نرى شخصية (قيس بن ذريح) .. (قيس لبنى) .. إنه ـــ وان أغمى عليه مرتين ـــ لم يفقد توازنه الإنسانى ، ولم يتخل عن وقاره الرجولى : شفه الحب والوجد ، وتعمقه مشاعر المحب الرجل فكان صادق اللهجة ، صادق الشعور صادق الكلمات بلا افتعال ، فالمثال الأعلى للعربى المحب الذى افتقدناه ولم نجده فى قيس وليلى نجده ونؤمن به عن ثقة وقناعة فى «قيس ولبنى» الذى عرضه عزيز أباظة انساناً بكل ما فى الانسان من جوانب الضعف والقوة دون افتعال وكانت وسيلته المثلى الحوار الصادق الموحى الذى تمثلت فيه روح الشاعر وروح العصر بملامحه الفنية والاجتماعية والسياسية والنفسية ، ومن ثم عاشت شخصية ابن

ذريح في ضمير كل منا ، كما عاشت في ضمير عزيز أباظة ، ولعل الذى يؤيد ما ذهبنا إليه أن نشير إلى موقفين متشابهين للشاعرين العاشقين :

ــ **الموقف الأول:** لقيس ليلى الذى انطلق ابنّ عوف إلى مضارب بنى عامر وسيطا لدى المهدى أبي ليلى ، ويتراءى حــى ليلى لقيس ، فلا يسيل الشعر على لسانه إلا بعد أن يطلب منه بن عوف أن يناجى هذه الديار كأنه شاعر (بالطلب) يقول ابن عوف :

أفقْ قيس أما فى رؤيةِ الخيْمَاتِ ما يُصْبِى ؟
ألا تهـتـف بـالـشكْوى   إلـى لـيْـلـى وبـالـعـتـبِ

فيصدع قيس « بالأمر الأميرى » ويهتف :

ديـارَ الحـىِّ مـن لـيلـى	سـلامٌ مـنْ شَـجٍ صبِّ
عـلـى الحـىِّ عـلـى الـدارِ	عـلـى لـيـلـى علـى الحبِّ
غـدا الـركـبُ عـلى طيبِ	كـريـح المـنـدلِ الـرطْـبِ
فـيـا لـيـلـى عسَى اليومَ	أبـلُّ الـشـوقَ بـالـقُـرْبِ
عـسى الخِطْبَةَ لا تـنـزلُ	فـى نـاديـكِ كـالـخَطْـبِ
عـسـالهم لا يـقـولـون	فـتـى مـشـتـرك الـلُّـبِّ
ولا يـذهـبُ إحْـسـانـى	ولا يـبـقَـى سـوى ذنْبِـى
يـقـولـونَ بـهـا غـنّـى	لـقـد غـنَّـيـتُ من كَرْبِى
سـلـى تـربَـكِ كـم مـرَّغـ	ـتُ خـدى عـلـى التُّربِ
وكـم جـدتُ عـلـى الـرمل	ولم أبـخـلْ عـلـى الـعُشْبِ
بـدمـعٍ مـثـل دمـع الـمُـكْـلِ	مـغـروف مـن الـقـلْـبِ (٧)

ولنترك شاعرنا الذى شاء له شوقى أنْ يمرغ خده فى التراب ويغرف دمعه غرفا ليروى به الرمل والعشب ، أقول : لنترك هذا الافتعال البارد البعيد كل البعد عن طبيعة الشاعر المحب ، وعن الطبيعة الفنية للعصر ، ولنستمع إلى « قيس لبنى » وهو يناجى ديارها :

يـا ديار الحبيبِ راوحَكِ القَطْـ	ـرُ وغاداكِ يا ديارَ الحبيبِ
حدثينى فكم سكبتُ حَدِيثى	وحنينى فى رملكِ المهضوبِ

كيف أنباؤها؟ أتحفظ ودى ... وعهودى أم قلّ منها نصيبى
كل اغصانِ سرحةٍ فى رَوَا ... بيك أحسّتْ بلاعِجىِ ونحيبى
وَرأتْنى تحت الدجى ضارعَ ... الخدِ غريقًا فى مدمعى المسكوبَ
أتنزّى تنزىَ الطائرِ المجرو ... حِ فى مخلبِ الهصور الغَضُوبَ
يا ديارَ الحبيبِ هلْ يأذنُ ... اللهُ بتفريجِ كربة المكروب (٨)

وإذا تركنا الشخصية المحورية إلى الشخصيات الثانوية وقعنا على ما يمكن أن يؤاخذ شوقى عليه ومثال ذلك :

١ــ مخالفته للحقائق التاريخية دون مبرر أو مقتضى فنى يتطلبه البناء الفنى للمسرحية من ذلك انه جعل عبد الرحمن بن عوف يتوسط لقيس عند آل ليلى، والثابت تاريخياً انه رفض، وتولى هذه الوساطة (نوفل بن مساحق) خلفه على ولاية الصدقات (٩).

(٢) أقحم شوقى ــ بلا داعية فنية ــ شخصيات فنية مثل الغريض وابن سعد. وقد برأت مسرحية عزيز من كل أولئك فليس فيها مخالفات لحقائق التاريخ الثابتة. وشخصياته الثانوية ــ كشخصياته الأساسية ــ انسابت فى أعطاف المسرحية لتقوم بدورها الطبيعى دون تكلف أو افتعال.

ثانياً: الحــوار واللغــة :

الحوار أهم عناصر المسرحية، فالمسرحية كما هو معروف ــ عمل قصصى يؤدّى بالحوار. والحوار يقوم برسم الشخصيات وابراز أعماقها الدفينة وأحاسيسها الكامنة، وخلق التلاحم بين الشخصيات كما يقوم بخلق التفاعل بين الشخصيات والأحداث، وتطوير أحداث المسرحية وتعميق الصراع وإنمائه وصولاً إلى القرار الحاسم.

وقد أشرنا من قبل إلى أن لغة شوقى فى مسرحياته هى لغة (الشاعر شوقى) أما لغة عزيز أباظة فهى (لغة العصر) الذى تدور أحداث المسرحية فيه: فحواره يمثل أسلوب العصر، كما يجيء مناسباً للمستوى العقلى والاجتماعى للشخصية التى يدور الحوار على لسانها، فرأينا فى (العباسة) طبيعة أسلوب العصر العباسى.

وفى «قيس ولبنى» أسلوب العصر الأموى، وفى (الناصر) رأينا طبيعة الأسلوب الأندلسى. ولم يخرج عزيز على هذا النهج إلا فى أبيات قليلة لا تتعدى أصابع اليد الواحدة مثل قوله على لسان العراف:

فإذا بحثت عن الدوافع لم تجد   غير الهوى والنزوة الحمقاء

(فالبحث عن الدوافع) تعبير عصرى صحفى معروف. وكذلك كلمة (رأس مال) فى قول عيسى عن لبنى:

إنْ ذهبتْ لُبنى فرأسُ مالى   ومعقدُ الرجاءِ والآمالِ

ومن الكلمات المفتعلة المجلوبة للقافية كلمة (أحوالى) بمعنى (حولى) فى قول الشاعر على لسان قيس:

أشعر بالأعياءِ والكلالِ
وبالردى يدبُّ فى أوصالى
تداركونى وقفوا أحوالى

ولكن مثل هذه الهناتِ قليلةٌ نادرة عند عزيز أباظة، ومن حسناته انه لم يلجأ إلى الضرورات الشعرية إلا نادرا بعكس شوقى الذى خانته قوة الأداء.. ففى مجنون ليلى اضطرارات فى التعبير لا تجد لها مثالا واحدا فى (قيس ولبنى). ففى بيت واحد كهذا:

لِمْ اذنْ يا هندُ مِنْ   قيس ومما قال تَبْرَا

يضطر إلى تسكين الميم فى (لِمْ) وتسهيل الهمزة فى (تبرا)، ويطرد هذا التسهيل فى مواضع شتى مثل (كيف تجرا) أى تجرأ (تهزا بنا) أى تهزأ.. إلخ. وتشاء تصبح (تشا) فقط اضطرارا للقافية فى قوله:

وليلى تَفيضُ على من تَشَا   رضاها وتحرمُهُ من تَشَا

ومنازل تصبحُ (مناز) فقط لضرورة الوزن فى قوله:

أنعِمْ منازِ مَسَاءً   نعمتَ بعدُ مَسَاءً

وليلى تصبح (ليل) فى هذا البيت:

أوغــلَ اللـيــلُ فـلـنـقــمْ بـل رويـدا واسـمـعـي لَـيْـل
خــل عـنـي ودعـنـي (١٠)

وقد سبق ان أشرنا أكثر من مرة إلى أن شوقى فى لغتة المسرحية كان شوقى الشاعر المعاصر، أما عزيز أباظة فكان شاعر عصر المسرحية الذى يتمثل أسلوب العصر وأسلوب الشاعر بطل المسرحية وكأن حوار الرواية جرى على ألسنة الشخصيات حقيقة لا تخيلا. ولنقرأ هذه الأبيات على لسان قيس بن ذريح :

(يقولون لبنى فتنةٌ كنتَ قبلَها بخير فلا تندمْ عليها وَطلِّق)
(فطاوعت أعدائى وعاصيتُ ناصحى واقررتُ عينَ الشامتِ المتملِّق)
(وددتُ وبيتِ اللهِ أنى عصيتُهُمْ وحملتُ فى رضوانها كلَّ مُوثَق)
أطوفُ على أبياتِ لبنى تدعنى إليها لُبانات الفؤادِ الممزق
أعلل نفسى باللقاء فما أرى سوى الندمِ اليقظانِ باليأسِ يلتقى
ملاعبُ من لُبنى إذا ما لمحتها تهالكت فى طاغ من الوجدِ مُطبِق (١١)

إن الأبيات الثلاثة الأولى لقيس بن ذريح والأبيات الثلاثة الأخيرة من نظم عزيز أباظة أجراها على لسان قيس على نفس الوزن والقافية، ولولا ان (عزيز) وضع الأبيات الأولى بين أقواس مشيراً إلى أنها لقيس ما استطاع أحد أن يكتشف هذه الحقيقة لأنه لا فوارق فنية بين الثلاثة الأولى والثلاثة الأخيرة وكأن الأبيات كلها لقيس لأن شاعرنا عاشه وتشرب أسلوبه وأسلوب عصره، وهذا ما تعنيه بالواقعية الفنية للأسلوب.

وثم عيب آخر يصم مسرحيات شوقى يكاد يجمع عليه النقاد وأعنى به الإطالة فى جزئيات الحوار، فهو لا يسعى إلى الإيجاء والتركيز، بل يطنب كثيرا، وكأنه لم ينس ماضيه الغنائى فهو يسترسل على لسان بعض الشخوص استرسالا لا يشك سامعه فى أنه إنما يستمع أثناءه إلى قصيدة لا إلى جزئية فى حوار تمثيلى، وكأن شوقى لم يكن يعرف أن المسرحية ينبغى أن تخلو من كل فضول وأن يكون لكل كلمة وكل شطر فضلا عن كل بيت شعاع يكشف الشخص ويكشف صفاته، فهو ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخوص، وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها بحيث تصبح خالدة فى نفوس الناس (١٢).

وغنائية شوقي في حواره واطالته فيه تفقده عنصر الحيوية، وتضعف من روح الدراما في المسرحية، بل ان حرصه على هذه الغنائية دفعته إلى إقحام مواقف وشخصيات ثانوية لا يقنع القارىء بضرورتها للبناء التمثيلي فضلاً عن الحوار الدائر على لسانها كتلك القصيدة التي تقارب العشرين بيتاً والتي أنطق بها (شوقي) ابن سعيد حين رأى قبر ليلى (١٣).

أخ كان يملأ امس الهواء ويحيا الحياة ويجرى العمر
نزيل لعمرى غريب الغطاء غريب الوطاء غريب الحجر

ويمضي شوقي على لسان ابن سعيد يفلسف الموت والحياة بنفس طويل مديد وبطء لا يحتمله الموقف ولا الطبيعة الفنية للحوار الدرامي.

وفي النقيض كان عزيز أباظة فحواره حوار «مخدوم».. كل كلمة فيه في مكانها تحمل شحنتها النفسية التي تقدم ملامح الشخصية وملامح الموقف. وتذكي روح الصراع بحيث يبدو الحوار أمامنا حياً متفقاً ذا نبض وروح وحركة نفسية مقنعة. ولننظر إلى هذا الحوار بين قيس ووالديه وهما يحاولان حمله على تطليق لبنى:

ذريح: يا قيس أنت أثرتها ناراً على أهليك لا تهدأ ولا هي تخمد
يا قيسُ عدْ للعقل
أم قيس: ... ... وارحم ضعفنا
ذريح: فإذا أبيت فإن موعدنا غد
قيس: أبي تريثْ
ذريح: بل تريث انت
رويت طيشا ونصحت أمتا
وكان عار الدهر ما أبرمتنا
قيس: أماه
أم قيس: لست أمّ من أراهُ
حطّم شيخا لم يلدْ سواه وحقر الشلو الذي غذاه (١٤)

ولكن يؤخذ على عزيز أباظة جنوحه إلى استخدام غير قليل من الكلمات المعجمية مما اضطره إلى وضع شرح هامشي لها (١٥).

مما يجعل الأمر صعباً على النظارة لأنهم لايصبحون معهم وقت مشاهدة المسرحية بل مع شروحها الهامشية. وقد نقد الدكتور مندور هذا النهج نقدا مزا (١٦).

ثالثا: الوقائع والأحداث:

الوقائع والأحداث التى ترد فى المسرحية عن طريق الحوار يجب ان تتسم بسمات أهمها ما يأتى:

١ــ أن تتناسب مع طبيعة الزمان والمكان اللذين يمثلان عصر المسرحية وبيئتها المكانية أو ما يسمى بمسرح الأحداث، فلا تكون غريبة على روح العصر، مقحمة على مسرح الواقع.

٢ــ أن تتفاعل هذه الأحداث بعضها مع البعض الآخر بحيث تمثل تيارا متدفقاً يسير فى طريق النمو وتصعيد الصراع وصولاً إلى القرار الحاسم.

٣ــ أن تتفاعل هذه الأحداث مع الشخصيات فلا يساق حدث إلا إذا كان له ارتباط عضوى حى متلاحم بشخصيات المسرحية.

وفى ضوء هذه الاعتبارات نلقى نظرة على بعض المواقف والوقائع التى عرضها شاعرانا ولنبدأ بشوقى.

١ــ خالف شوقى الطبيعة النفسية والخلقية والاجتماعية للبيئة العربية فى عدة مواقف أهمها.

أ) فى المنظر الأول من المسرحية نشاهد ليلى تخرج من خبائها ليلا ويدها فى يد ابن ذريح الوافد اليثربى، وتقدمه إلى صواحبها ولم يكن شيء من ذلك يجرى فى البادية. إنما كان يأتى الوافد أو الضيف ليلا تهديه النيران الموقدة، وتنبحه الكلاب فيستيقظ الحى ويقبل عليه من يريده ويكرمه (١٧).

(ب) وابن ذريح يفد ليخطب ليلى إلى قيس، فلا يخطبها من أبيها على عادة العرب، بل يخطبها من نفسها مباشرة (١٨).

(ج) ويجعل المهدى لابنته ليلى حرية الاختيار بين قيس وورد أمام ابن عوف الذى جاء وسيطاً لقيس عند المهدى:

هو الحكمُ يا ليلَ ما تحكمين خُذِى فى الخطابِ وفى فصْلِه

وتنطلق فى محضر ضيوفها خطيبة بلسان الرفض ، بل تسىء الأدب إلى ضيفها وضيف أبيها فتطلب منه فى صلافة : ألا يفتكر قيس ساعة فى الزواج منها (ولو كان مروان من رُسْله) .. بل تطلب من أبيها صراحة أمام الملأ وبلا حياء أن يرسل فى طلب ورد الذى جاءها خاطبا :

ابعثْ اللحظةَ وجِئْنا بقاضِى نجد اليومَ يكْتُبُ[19]

واعتقد أن فتاة بهذه الجرأة غريبة جدا على البيئة العربية أرض الطهر والنقاء والعذرية والحياء .

(د) أما أقرب المواقف على الاطلاق فموقف ورد الثقفى زوج ليلى . إنه موقف قد لا يحدث فى أكثر المجتمعات الغربية عربدة وتحللا ، وما ظنك بزوج عربى أصيل يرتب لقاء بين زوجته وعاشق قديم ، وينسحب من الموقف بطراوة عجلة حتى يخلو لهما الجو . وتحلو لهما المناجاة . استمع لورد وهو يخاطب قيسا ، وليلى تقترب بعد أن أخبرها زوجها بوجود قيس :

اسمعْ أبا المهدى همسَ خطوِها كأنه وطءُ الغزالِ فى الحصا
دعوت فاهتمت ولو لم ادعها لوجدت ريحك من أقصى مدى
قيس تثبت واستعد هى ذى أتتْ فلا يذهبْ بلبكَ اللقا
الآن امضى لسبيلى :
قيس : بل أقم البَثْ أعنْى إننى خرْتُ قُوَى
ورد : قيسُ أرى الموقفَ لا يجمعُنا أنتْ حبيب القلب والزوجُ أنا
يا لكما منى ويا لى منكُمَا نحنُ الثلاثةُ ارتطمنا بالقضا
(ينصرف وتقبل ليلى على قيس) [20]

لقد صور لنا عزيز أباظة موقفا شبيها بهذا الموقف فى نهاية روايته وأعنى به الموقف الذى طلق فيه كثير بن الصلت زوجته لُبنى بعد أن توسط لديه ابن أبى عتيق والمجنون وقيس بن الملوح فخيرها كثير فاختارت قيسا الذى ساقه القدر إلى خباء ابن الصلت فيلتقى بلبنى دون ترتيب من زوجها ، ويصور عزيز

«كثير» بصورة العربى الأنِف لاصورة الديوث الطرَى فيجرى على لسانه الأبيات التالية :

سَأذْعَنُ بالأمر الذى تُؤْثِرينَهُ   كَفَانِيَ لُبْنَى ما لقيتُ كَفَانِى
قد اخترتُ ما فى ذاك شكٌ فانْعَمِى   لكل كلام مقصدٌ ومَعَانِى
هو القيدُ قد حطمتُهُ عنكِ فانعمِى   وانْ كنتُ ما حطمتُ غيرَ كيانى
جرحتِ إبائى واستهنتِ بحرْمَتِى   وألبستِنِى فى البيدِ ثوبَ هوانِ
فبينى وبينى ثم بينى ثلاثة   أليَّةَ مقروح الحشاشةِ عانِ
فرب منى نفسى بلغتُ وراحة   أصبتُ وعيشٍ مونقٍ وأمانِ (٢١)

والفرق بين الزوجين كالفرق بين الموقفين يمثل الفارق الهائل بين الافتعال المتكلف والصدق الطبيعى، ويمثل الفارق الهائل بين الطراوة الغربية على الروح العربى الأصيل وبين الرجولة والأنفة والكرامة الحقيقية . ولا يدافع عن شوقى بأن موقف لقاء قيس بليلى بعد زواجها من ورد، وسماح ورد له بأن يختلى بها ليس من اختراعه، فقد أورده الأصفهانى وضمنه شوقى بعض أشعار قيس بنصها كسؤاله وردا :

بربك هل ضممت إليك ليلى   قبيل الصبح أو قبلت فاها (٢٢)

لأن موقف الشاعر الفنان من التاريخ يعتمد على الانتقاء من أحداثه بقدر ما يخدم فنه وأهدافه، وخصوصاً أن شوقى قد رفض كثيراً جداً من هذا الركام الهائل من الأخبار التى أوردها أبوالفرج عن قصة ليلى وقيس بن الملوح (٢٣)، كذلك المشهد الحسى الصارخ وفيه ينشد قيس شعرا فاحشا فينال من شرف ليلى ليغيظ بذلك زوجها (٢٤) .

والموقف التاريخى لايفرض نفسه على الشاعر، وهذه «التاريخية» لا تعطيه هذا الحق إنما الحتم اللزام على الشعراء والأدباء جميعا أن يختاروا الموقف ويصدقوا فى عرضه والتعبير عنه ويجمعوا إلى بلاغة الصدق جمال الأداء (٢٥) .

٣) وفى الفصل الثالث يقحم شوقى مشهدا قصصيا وصفيا لا علاقة له بسير المسرحية ولا بنائها الدرامى وهو مشهد موكب الحسين (٢٦)، وربما أراد شوقى بذلك أن يبرز مكانة الحسين فى قلوب الناس فى ذلك الوقت،

ولكنه افتعل من أجل ذلك مشهداً عابراً ــ دون تعميق ــ هو مشهد القافلة التى يغنى الحادى فيها وينشد بذكر الحسين.

أما عزيز أباظة فقد جعل ذكر الحسين ينساب فى القلوب على الألسنة فى حوار ملتحم بالمواقف جاء فى مكانه الطبيعى من السياق على ألسنة متعددة :

طارق : مـن ذلـك الـسـابقُ الدائبى

مطيع : أتجهلُهْ

هذا صفىٌّ ابن خيرِ الناسِ كلِّهِمُو

صفىٌّ من تعرفُ البطحاءُ وطأتَهُ والبيتُ يعرفه والحلُّ والحرمُ

قيس : يا رسولَ الحسينِ كنتَ مَلاَذَا لى وأمْنا ورحمةً ووفاءَ

الحباب : يا رسولَ الحسينِ مرسلك الآ مر فينا والقائمُ المرضىُّ

لك عندى مكانه أنت مجلا هُ علينا ونورُهُ القُدسىُّ

كلُّ أمرٍ يجاب لابن رسولِ اللهِ مُرْ إننى المطيعُ الحفىُّ

وهكذا يلتحم الحوار بالموقف دون افتعال ليرسم الجو النفسى ويعطى القيمة الاجتماعية أو العقائدية أو الإنسانية التى يعرض عليها، والتى تدل دلالة قوية على ملامح النفس وملامح العصر.

٤) ولعل أكثر المواقف افتعالا كان ذلك المشهد الذى أقحمه شوقى إقحاما فى مطلع الفصل الرابع وقد استغرق قرابة عشرين صفحة وأعنى به ما دار فى قرية من قرى الجن بين قيس والشياطين وهو مشهد يقطع بل يمزق البناء الفنى للمسرحية، والأكثر من ذلك سذاجة وافتعالا القاء تبعة المأساة على الأموى شيطان قيس يقول شوقى على لسان قيس مخاطبا الأموى شيطانه :

اذهبْ وإن لم أدرِ رُو حٌ أنت أم أنت شَبَحْ

اذهبْ فلستَ صالحًا وأىُّ شيطانٍ صَلَحْ

كنتَ قرينَ السوءِ لى وكنتَ شرَّ مَنْ نَصَحْ

لولاكَ ما بحتُ بما خدشَ ليلى وجَرَحْ

كأنه فى عِرضِها زيتٌ على الثوبِ سَرَحْ(٢٧)

وقد خلت مسرحية عزيز أباظة من مثل هذه المواقف المفتعلة المقحمة التى تعتمد أساساً على الغنائية والتى تنعكس فيها شخصية شوقى «الشاعر الغنائى»، وتغيب عنها شخصية «الشاعر الممثل».

رابعاً: الصـــراع:
إذا كان الحوار هو أداة الأداء فى المسرحية وجانبها المحسوس فلا شك أن الصراع هو الجانب المعنوى لها، فلا مسرحية بلا حوار أو صراع.

وغالباً ما يكون الصراع هو عقدة المسرحية: اذ الحوادث تتلاقى وتتلاحم وتتشابك وتنمو وتتأزم عن طريق الحوار إلى أن تصل إلى أقصى درجات التأزم والتعقد، ثم يأتى بعد ذلك ما يسمى بالقرار الحاسم، وهو يشبه الحل فى القصة، وبعد القرار الحاسم يسدل الستار.

وينقسم الصراع إلى ألوان ثلاثة.

١) صراع بين إنسان وإنسان.

٢) صراع بين الإنسان ونفسه.

٣) صراع بين الإنسان والظروف والأحداث المحيطة به، ويقر «مارك سوان» انه لم يقرأ ولم ير مسرحية ذات قيمة فنية لم يكن الصراع ركنها الركين وأساسها الأول، وهو لا شك يعبر بذلك عن رأى أغلب النقاد الذين يتفقون على تأييد نظريته([٢٨]).

وألوان الصراع الثلاثة نجدها فى مسرحية شوقى مجنون ليلى: فقد بدأ الصراع الفعلى بعد أن أهدر السلطان دم قيس وانقسم بنو عامر قوم ليلى فى شأن قيس بين متعاطف معه وناقم عليه حرص على قتله، وتزعم الفريق الثانى (منازل) الذى انطلق خطيبا فى قومه:

هـٰـوَذا قـيـسٌ مَـعَ الـوالـى أتَـى ... يَـطَـأُ الـحـىَّ وأنتم تَـنـظُـرون
وأبـو لَـيْـلـى امـرؤٌ أدرى لَـهُ ... رِقـةَ الـقـلـبِ وأخـشَـى أنْ يَلِينْ
بـعـد حين يـعـبـثُ الـقـومُ بـكـمْ ... ومـن الـحـىِّ بـلـيـلـى يـخـرجُـونْ

آن يـا قـومُ لـكـمْ أن تـعْـلَـمُـوا ... أن قَـيْـسًـا هـتَـكَ الخِدْرَ المَصُونْ
قـيـسُ لم يـتـركْ لليـلـى حُـرمَـةً ... مـا الـذى أنْـتُـمْ بـقـيس فـاعـلونْ

ويقترب اللون الأول من الصراع مع نهايته بزواج ليلى من ورد، ويصور هذا اللون والنتيجة التى حققها هذا الحوار الدائر على لسان اثنين من بنى عامر:

الأول: قد اختلف الحى فى أمر قيس ... ولـيـلـى فـكـلٌّ لـه مَـذْهَـبُ
وأنْـتَ إلـى أىّ رأيٍ تَـمـيـلُ ... وأىّ الـفـريـقين تَـسْـتَـصْـوِبُ
الثانى: إذا صَدَقَتْ نظرتى فى الأمور ... ولـى نـظـرة قَـلَّمَا تـكْـذِبُ
مُـنَـازِلُ غاد على خيبةٍ ... وقـيـسُ عـلـى فـضـلـه أخْـيَـبُ
وقد يُخْفِقَانِ وَيَلْقَى النجاحَ ... غـريـبٌ لـه فـيـكُـمْ مَـأرِبُ (٢٩)

أما عزيز أباظة فقد جعل اللون الأول من الصراع يسير فى خطين:

الخط الأول: يمثل الصراع بين قيس وأبويه اللذين أخذا يحرضانه بشتى الوسائل على تطليق لبنى متذرِّعين بأنه شغل عنهما بها وبأنها عاقر لا تنجب. وقد نجح عزيز إلى أبعد حد فى تصوير نفسية المرأة الناقة التى تستبد بها الغيرة والغضب والنقمة على زوج ابنها. تقول أم قيس لابنها:

المالُ مـالُ أبـيـكَ كيف حبسْتَهُ ... عـنّـا وسقْتَ لها الحلْى والجَوْهَرَا
تـبـدو بـأخـلاقِ الـثياب وترتَدِى ... لُبْنَى الدمقْسَ مُفَوَّفًا ومدثَّرًا (٣٠)
وإذا مـرِضْـنـا عـدْتَـنـا مُـتَـثـاقِلاً ... وتـكـادُ إن وعكت تذوبُ تحسُّرَا

أما الخط الثانى: فيمثل الصراع بين قيس وقوم لبنى بعد أن طلقها رغمًا عنه، وقد أذكى هذا الصراع مالك ابن عم لبنى الذى كان يحبها وكان حريصا على الزواج منها. فقيس العاشق المحروم يطوف بديار لبنى بعد طلاقها مما يثير ثائرة القوم ويهدد بوقوع خطوب (٣١)، وتنطلق الألسنةُ مهددة موعدة. يقول مالك:

أيغْشَى حمَى لُبنَى ويرتادُ ربْعَهَا ... إذنْ هـو فـى مُرْدٍ من الغَى مُوبِقِ
أيـخـشَـبُـنـا فى أرضهـمْ لا نَـذودُهُـمْ ... إذا طـالـعُـونَـا بـالهـوانِ ونـتَّـقِـى
فـقُـولا لـه يـرجِـع ويُـمـسك دموعه ... لقد تَضَتْ الأخْلاقُ زيفَ التخلّق

أما الصراع بين الانسان ونفسه فيتمثل عند شوقى فى شخصية ليلى ، فشوقى يؤكد حب ليلى وعشقها لقيس ذلك الفتى الذى لايرعى الحرمات والتقاليد العربية ، ومن هنا ينشأ الصراع الدرامى فى نفس ليلى بين الحب وبين ما تمليه عليها التقاليد ، وما يفرضه عليها حبها واحترامها لوالدها وإخوتها وخوفها على سمعتهم وعلى اسمها أن تلوثه الألسن او تزوجت قيسا (٣٢)، ويصور شوقى هذا اللون من الصراع حين رفضت قيسا بعلا ، ورضيت بورد الثقفى وقد أبرز شوقى هذا الصراع فى هذا الحوار الداخلى بين ليلى ونفسها :

رَباهُ مـاذا قـلـتُ مـاذا كـانَ مِـنْ	شـأنِ الأمـيـرِ الأرْيَحِـيِّ وشـأنِـى ؟
فـى مـوقِـفٍ كـان ابـنُ عـوفٍ مُـحْسِنًا	فِـيـه وكـنـتُ قـلـيـلـةَ الإحْسَانِ
فـزعـمـتُ قـيـسًا نـالـنـى بمساءةٍ	وَرَمَـى حِـجـابـى أو اذالَ صِـيـانِـى
والـنـفـسُ تعلَمُ أنَّ قـيـسًا قـد بَنَى	مَـجْـدِى وقـيـسٌ لـلـمـكـارمِ بَانِـى
لـولا قـصـائـدُهُ الـتـى تَـوَّهْـنَ بـى	فـى الـبـيـدِ ما عَلِمَ الـزمـانُ مَكَانِى
نجـدٌ غـدًا يُـطْـوَى ويَـفْـنَـى أهْـلُـهُ	وقـصـيـدُ قـيـسٍ فـىٌّ لـيْسَ بِـفَانِ
مـا لـى غـضـبـتُ فَضَاعَ أمْرِى من يدِى	والأمـرُ يخـرجُ مـن يـدِ الـغـضْـبانِ
قـالـوا انـظـرى مـا تحكُمِينَ فـلـيـتـنـى	أبـصـرتُ رُشْـدِى أو مـلكتُ عـنـانِـى
مـا زلـتُ أهْـذِى بـالـوسـاوسِ سـاعةً	حـتـى قـتـلـتُ اثـنـيـن بـالـهَـذَيَانِ
وكـأنـنـى مـأمُـورةٌ وكـأنَّـمـا	قـد كـانَ شـيـطـانٌ يـقـودُ لـسـانِـى
قـدَرْتُ أشـيـاءَ وقـدَّرَ غـيـرُهـا	حَـظٌّ يَـخُـطُّ مـصـايـرَ الإنـسـانِ (٣٣)

والصراع النفسى فى مسرحية عزيز أباظة يتمثل فى تجاذب قيس بين حبين : حبه للبنى وحبه لوالديه وحرصه على ارضائهما والبر بهما ، وينتصر أبواه ، ويطلق لبنى ويقع كل منهما نهب تمزق نفسى قاتل لاينتهى إلا بعودة قيس للبنى وهى النهاية التى ارتضاها عزيز أباظة لبطليه ، أما شوقى فقد أنهى مسرحيته بنهاية مأسوية فادحة وهى موت ليلى فى مغتربها بنجد وسقوط قيس على قبرها حيث لفظ آخر أنفاسه .

ويلتقى شوقى وعزيز فى إبراز شخوصهما ضحايا للقدر والتقاليد الاجتماعية ، كما يلتقيان فى انهما لم يعمقا الصراع بألوانه الثلاثة وان كان عزيز أوفى من شوقى فى هذه الناحية . ولا عجب فى ذلك فهو ولا شك قد أفاد من تجربة أمير الشعراء

فحاول قدر الطاقة أن يكون عمله أغزر كمًّا ، وأنضج فنًّا وامتن نسْجًا وأقوى بناء وأقل هنات وعثرات . فالثقافة المعاصرة المتطورة واتصال عزيز أباظة بها ، واتصاله برجال المسرح ومواهبه واستعداده كلها جعلته يتجنب كثيراً من المزالق التى تعرض شوقى لها (٣٤) . وكل أولئك جعل منه ممثلا لمرحلة من مراحل مسيرة الشعر المسرحى بالكم الوفير الذى حققه للمسرح المصرى . وبالتمكن من السيطرة على جماليات الشعر العربى العمودى الأصيل (٣٥) .

وصفوة القول تتمثل فيما يأتى :

١) ان عزيز أباظة تأثر ولا شك بشوقى رائد الشعر المسرحى فى العصر الحديث ، وكان تأثره به فى «قيس ولبنى» أوضح من تأثره به فى غير هذه المسرحية .

٢) أن هذا التأثر لم يصل إلى درجة «الامتصاص» أو الفناء فى شخصية شوقى التمثيلية بل كان له ــ كما رأينا ــ شخصيته الأدبية وملامحه الفارقة حتى فى المسرحية التى حكم بعض النقاد بأنها تكاد تكون نسخة أخرى من مجنون ليلى .

٣) أن عزيز أباظة قد تفوق على شوقى فى غير قليل من العناصر الدرامية والبناء المسرحى مفيدا من عثرات شوقى ، وهى عثرات ترتبط «بالريادة» وتعتبر غُرما طبيعيا يقع على الريادة فى كل علم وفن .

كما أفاد عزيز من اتصاله برجال المسرح وعلمائه وفنانيه وفنييه فى عصر تقدمت فيه تقنية المسرح ، وهذا ما لم يدركه شوقى .

٤) والذين هاجموا شوقى ، وكذلك الذين نقدوا عزيز أباظة لايستطيعون أن ينكروا ريادة شوقى للشعر التمثيلى ، أو ينكروا أن عزيز أباظة كان هو خليفة شوقى غير مُدافَع ، وأنهما كانا تمثيلا صادقا لتيار المسرح الكلاسيكى مسرح القرن السابع عشر . وقد هيأ المضمار لتيار تمثيلى جديد جاء استجابة لمفاهيم سياسية وأيديولوجية وأدبية مخالفة ، وكان لشعراء «الشعر الحر» مثل الشرقاوى وصلاح عبد الصبور القدح المعلى فى هذا المجال (٣٦) .

المراجع والتعليقات

(مـدخــل)

(١) مندور: مسرحيات شوقى ٤ . وهذا طبعاً لايعنى أننا ننكر وجود بعض الظاهر التمثيلية فى الأدب العربى القديم وبعض المقامات ، ولكن هذا لايتكون منه « أدب تمثيلى » يقف على قدم المساواة أو التقارب مع الأغراض الشعرية والاجناس الأدبية الأخرى .

(٢) أنظر السابق ٤ ، ٥ .

(٣) مجلة أبولو نوفبر ١٩٣٤ مقالا لأحد محمد مظهر بعنوان : الدرامات الشعرية .

(٤) بعد خليل اليازجى ، وقبل أن يجود شوقى بعطائه المسرحى ــ إذا استثنيا محاولته الأولى فى « على بك الكبير » ــ كان هناك بعض المسرحيات الشعرية التى تفتقر إلى غير قليل من العناصر الفنية مثل (حرب البسوس) لمحمد عبد المطلب و (امرؤ القيسُ) لمحمد عبد المعطى سنة ١٩١١ .
(أنظر د . طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى ٨١) .

(٥) فؤاد زكريا : « وهم الأصالة والمعاصرة » ص ٢١ مجلة العربى الكويتية . العدد ٣١٦ مارس ١٩٨٥ . والكاتب فى مقاله هذا يرفض أن تستقل الأصالة بهذا المفهوم الزمنى فحسب .

(٦) السابق ٢٢ .

(٧) دراسات أدبية ٢٨ .
(من بحث فى مؤتمر « الأصالة والتجديد » الذى عقد فى أكتوبر ١٩٧١) .

(٨) ممن قال بالرأى الثانى الدكتور شوقى ضيف فى كتابه (شوقى شاعر العصر الحديث) .

(٩) هذا ولشوقى أعمال قصصية نثرية هى : « عذراء الهند أوتمدن الفراعنة » رواية نثرية و « لادياس أو آخر الفراعنة » ، رواية نثرية . « وشيطان بنتاءور » وهى محادثات قريبة من أسلوب الحكى فى المقامة . و « ورقة الآس أو التضيرة بنت الضيزن » رواية تاريخية نثرية . و « أميرة الأندلس » مسرحية نثرية . (أنظر . طه وادى : شعر شوقى ــ الغنائى والمسرحى ١٥٥ ــ ١٥٧) .

(١٠) د . أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ٢٢ .

(١١) أنظر . د . شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر ص ١٧٦ ، د . محمد مندور : مسرحيات شوقى ١٩ ، ٢٠ ، د . ماهر حسن فهمى : أحمد شوقى ٧٠ .

(١٢) أنظر تفصيل هذا الرأى وأسانيده دراسته بعنوان « مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية » ص ١٦٧ ــ ١٧٦ فصول م (٣) . العدد الأول ديسمبر ١٩٨٢ .

(١٣) د . محمود حامد شوكت : الفن المسرحى فى الأدب الحديث ٦٩ .

(١) مسرح الشعر ١ / ٢٢ .
(٢) ديوان « أنات حائرة » مسرح الشعر ٢ / ٥٦٣ .
(٣) عفاف أباظة : أبي عزيز أباظة ١١ .
(٤) مسرح الشعر ١ / ٣٠٤ .
(٥) مسرح الشعر ١ / ٢٢ .
(٦) د . محمود حامد شوكت : الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث ١٥٠ .
(٧) هذا وان كان شوقي قد اعتمد على بعض الأساطير العربية في مسرحيته « مجنون ليلى » كفكرة شياطين الشعر ووادي عبقر.
(٨) مسرح الشعر ١ / ٨١٤ .
(٩) أنظر : كمال إسماعيل : الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ٥١ .
(١٠) كحديث كليوبترة لشرميون تصف لها موقعة « اكتيوم » البحرية وتعلل لانسحابها من المعركة بسفنها ، وغدرها بحبيبها . والقصيدة من ٢٦ بيتاً على وزن واحد وقافية واحدة (مصرع كليوبترة ١٨ — ٢٠) .
(١١) مسرح الشعر ١ / ٢١٢ — ٢١٣ .
(١٢) السابق ٢ / ٢٤ .
(١٣) مسرح الشعر ١ / ٨٨٦ .
(١٤) أنظر السابق ٢ / ٢٨١ .

(بين مجنون ليلى وقيس لبنى)

(١) أنظر شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ٢٣٢ .
(٢) الأغاني ٩ / ٣٠٠٠ — ٣٣٤٠ .
(٣) أنظر سيد قطب (كتب وشخصيات) ١٣٩ .
(٤) سيد قطب : كتب وشخصيات ١٤٣ .
(٥) أنظر السابق ١٤٢ .
(٦) لم يورد ابن قتيبة خبراً من أخبار هذه الاغماءات إلا مرة واحدة في كتابه الشعر والشعراء ٢ / ٥٧٢ . وذلك حينما سمع قيس مناديا ينادي باسم ليلى في احدى الخيام عنى . ويعتبر ما كتبه ابن قتيبة أدق وأصدق وأكثر انتظاما من الركام الذي حشده أبوالفرج في الأغاني (أنظر الشعر والشعراء ٢ / ٥٦٧ / ٥٧٧) .
وارجع كذلك إلى المصادر التاريخية في مسرحية « مجنون ليلى » ص ١٧٧ . دراسة كتبها عبدالحميد إبراهيم بمجلة فصول المجلد (٣) العدد الأول ١٩٨٢ .
(٧) مجنون ليلى : الفصل الثالث ص ٥٠ .
(٨) مسرح الشعر ١ / ٨٢ .
(٩) انظر ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٢ / ٥٦٩ .
(١٠) أنظر سيد قطب : كتب وشخصيات ١٤٤ .
(١١) مسرح الشعر ١ / ٧٩ .

(١٢) د . شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ١٨٣ .
(١٣) أنظر : مجنون ليلى ١١٦ .
(١٤) مسرح الشعر ١ / ٦٨ .
(١٥) أنظر مسرح الشعر ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٨ على سبيل التمثيل .
(١٦) أنظر د . محمد مندور : محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة ٣١ ــ ٣٣ .
(١٧) د . ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ٢٣٣ .
(١٨) أنظر السابق : نفس الصفحة .
(١٩) مجنون ليلى ٧٦ .
(٢٠) مجنون ليلى ١٠٢ .
(٢١) مسرح الشعر ١٢٨ .
(٢٢) أنظر د . وادى : شعر شوقي ١١٤ .
(٢٣) أنظر الأغاني ٢ / ٤٢٠ ــ ٥١١ .
(٢٤) أنظر الأغاني ٢ / ٤٩٣ .
(٢٥) العقاد عن تقديمه لمسرحية قيس ولبنى : مسرح الشعر ٢٤ .
(٢٦) مجنون ليلى ٤٠ .
(٢٧) مجنون ليلى ١٢٧ .
(٢٨) أنظر د . جمال الدين الرمادى : «مسرحية كليوبترة» بين الأدب العربي والأدب الإنجليزى ص ٧٨ .
(٢٩) مجنون ليلى ٦٦ .
(٣٠) مسرح الشعر ١ / ٦٠ .
(٣١) يذكر ابن قتيبة أن قيس بن ذريح بعد أن طلق لبنى تتبعتها نفسه واشتد وجده بها وجعل يلم بمنزلتها سرا من قومه ، فزوجها أبوها رجلاً من غطفان ، وعاود قيس زيارته إياها وشخص أبوها إلى معاوية فأخبره بتعرضه لها ، فكتب إليه معاوية يهدر دم قيس ان عاد . (الشعر والشعراء ٢ / ٦٣٢) .
(٣٢) أنظر : «صورة المرأة في مسرحيات أحمد شوقي» لإنجيل بطرس سمعان ص ١٩٠ . فصول م ٣ العدد الأول ١٩٨٢ .
(٣٣) مجنون ليلى ٧٧ .
(٣٤) محمود حامد شوكت . الفن المسرحي ١٥٠ .
(٣٥) كمال إسماعيل : الشعر المسرحي في الأدب المصرى المعاصر ١٠٠ .
(٣٦) وقد فصل ملامح هذا التيار التمثيلي كمال إسماعيل في الفصلين الثالث والرابع من كتابه «الشعر المسرحي في الأدب المصرى المعاصر» .

الفصل الخامس

فن التشخيص
فى مطولة الساحر العظيم للعواد

«الساحر العظيم» أو «يد الفن تحطم الأصنام» هو عنوان مطولة الشاعر الحجازي «محمد حسن عواد» (١٣٢٤ ــ ١٤٠٠هـ) (١٩٠٦ ــ ١٩٨٠م) التي جاءت في احدى وأربعين مقطوعة تضم خمسمائة وستين بيتاً.

وقد نظمت هذه المطولة في عام ١٣٥٧هـ (١٩٣٨م)، ونشرت في صحيفة «صوت الحجاز» ثم طبعت في كتاب مستقل عام ١٣٧٢هـ (١٩٥٣م)، وأعيدت طباعتها بعد ذلك مرتين الأولى سنة ١٣٩٦هـ (١٩٧٧م) في كتاب مستقل مثل سابقتها، والثانية ضمن الجزء الثاني من ديوان العواد الذي صدر في عام ١٣٩٩هـ (١٩٧٩م).

وتصور المطولة، كما سنعرف بالتفصيل، أحداث المعارك الأدبية التي خاضها العواد في مواجهة خصومه من أدباء الحجاز وشعرائه، وعلى رأسهم حمزة شحاتة وأحمد قنديل (١).

• • •

وعنوان هذه المطولة يثير لدينا ملحظين:

الأول: قوة الإيحاء: فهناك «عظيم» سيكون موضوع حديث، وهذا العظيم له إمكانات خارقة، وقدرات ساحرة نافذة تعلو على الحواجز، وتتخطى العقبات. ثم نكتشف حين نجيء في أعماق القصيدة أن هذا «الساحر العظيم».. هو «العواد» نفسه.

والثانى : ابراز الهادفية الفنية ، والرسالة الشعرية فى تكثيف وإلحاح ، وهى : تحطيم الأصنام . والأصنام . كما سنعرف ــ رمز « للعنكبوتية التظمية » أو إن شئت فقل : رمز « للادعائية » و « التشيّؤ » لا فى مجال الأدب والفن فحسب ، ولكن فى مجال الخُلُق والحياة والإنسانية بأوسع معانيها .

فالعنوان يعطينا . ابتداء وبحق ــ انطباعا « بإرهاصات المضمون الطويل ، ويدل بهذا التركيز المكثف أننا سنعايش ، فى مطولة ملحمية ــ شخصية .. شخصية فذة فائقة ، وأن هذه الشخصية لا تمثل « بشرية آدمية » أو « كيانا أرضيا » بقدر ما تمثل « قيمة » .. « قيمة فنية » . بل « قيمة إنسانية » تتمثل فى « الهادفية العليا » وهى « تحطيم الأصنام » .

• • •

ويظهر أن « العقّاد » كان يعتز بهذه المطولة اعتزازاً خاصاً ، حتى ليبادر إلى نشرها أكثر من مرة استجابة ، كما يقول « لصوت الفن وصوت التاريخ » (٢) على الرغم من شعوره بالحرج لهذا النشر لحرصه الشديد على رعاية الود والمحبة بينه وبين الأدباء الذين قسا عليهم بالنقد اللاذع ، والتقريع الشديد ، بعد أن « انتهى زمن الخصومة الأدبية ، وهدأت النفوس ، وعادت إلى الصفاء » (٣) .

وهذه الصفحات لا تزعم أنها تقدم بحثاً شاملاً عن هذه المطولة ، ولكنها تحاول أن تقدم صورة « الشخصية » أو « الشخصيات » التى ضمتها المطولة .. تقدمها بملامحها النفسية والخلقية ، وأبعادها الاجتماعية والإنسانية ، ومدى نجاح العواد فى إبراز هذه الملامح ، ورسم هذه السمات بكل ألوانها وخطوطها ، وهو ما يسمى فى مجال الأدب والنقد « التشخيص » (٤) .

واستكمالا لعناصر هذا البحث سنحاول تبين قدرة العواد ومنهجه فى « التشخيص » فى ضوء موازنة موجزة بينه وبين شاعرين كانا من أحفل الشعراء فى العصر الحديث حديثا عن « الشاعر » وأعنى بهما : خليل مطران (٥) وعلى محمود طه (٦) .

• • •

وقبل ذلك علينا أن نضع نصب عيوننا بعض القواعد والمبادىء الفنية والمنهجية ذات الوشائج القوية بالموضوع، ومن أهمها: أن الشخصية التي يرسمها الأديب ـــ شاعرا أو كاتبا ـــ يجب أن يكون لها كيانها المميز، وطابعها الخاص المستقل عن شخصية الأديب، وإن كانت روحه تنعكس على سمات الشخصية وأبعادها. كما يجب أن يكون لها كذلك وجودها الإيجابي الناشط حتى يؤمن القارىء بضرورتها في العمل الفني، فالعقل لا يستسيغ أن تكون الشخصية محسوبة بلا مبرر على العمل الفني، أو تكون مجرد كيان يردد كلمات رتيبة.

والشخصية في العمل الفني ـــ أيا كان نوعها ـــ كائن حي له جوانب وأعماق وأبعاد.

وهذه الجوانب، وتلك الأبعاد تتمثل في ثلاثة هي:

(١) **الجانب الخارجي أو البراني:** ويتمثل في الصورة الحسية، والمظهر العام، والسلوك الظاهري للشخصية، أي في صفات الجسم المختلفة، من طول وقصر وبدانة ونحافة وعيوب وشذوذ قد ترجع إلى وراثة أو إلى أحداث.

(٢) **الجانب الداخلي أو الجواني:** ويشمل الملامح والأحوال النفسية والفكرية والروحية، والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها، ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء أو انبساط.. الخ.

(٢) **الجانب الاجتماعي:** ويتمثل في المركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع، وظروفها الاجتماعية؛ وعلاقتها مع الآخرين، وانتمائها إلى طبقة معينة، وعمل الشخصية، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية (٧).

ولا يعني هذا التقسيم أن هذه الأبعاد والجوانب متباعدة أو منفصلة، لأن البعد الخارجي إنما هو مرآة ينعكس عليها العمق الداخلي. والشخصية ببعديها الخارجي والداخلي يكون لها دائماً ـــ على نحو من الأنحاء ـــ مركزها واتصالها بدائرة المجتمع العام. والشخصية مهما كانت موغلة في الانعزالية لا يمكن أن تنفصل عن هذه الدائرة الاجتماعية انفصالا تاماً، بل يبقى لها اتصال بها على صورة من الصور.

• • •

وإذا كانت هذه هي أبعاد الشخصية الفنية، فا المنهج الذى يتبعه الأديب فى رسم ملامحها، وإبرازها حية نابضة؟ أى ما الطريقة التى يسلكها الأديب فى التشخيص؟

هناك فى «التشخيص» طريقتان مشهورتان:

الأولى: الطريقة المباشرة أو التمثيلية: وفيها يقف الأديب على الحياد، ويسمح لأشخاصه أن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحركة، ويجعلهم يعبرون عن نفوسهم بما يضعه على ألسنتهم من حديث وتعليقات وأحكام (٨).

فى الطريقة الأولى يمسك الفنان «بريشته»، ويرسم «شخصياته». وفى الطريقة الثانية يدفع الفنان شخصياته لترسم نفسها بنفسها، ويتعاون معها فى ذلك الشخصيات التى تربطها بها علائق فى نطاق العمل الفنى الواحد.

وفى الطريقتين يكون الرسم من الداخلى إلى الخارج من المعنوى النفسى إلى الحسى المادى: فيبدأ مثلاً بوصف الشخصية بالشجاعة أو الكرم أو الأريحية، ثم يخلص بعد ذلك إلى وصفها بالطول أو القصر.. بالجمال أو الدمامة.. بالقوة الجسدية أو الضعف والتفكك.. الخ.

كما يكون الرسم كذلك من الخارج إلى الداخل، وهو عكس الطريقة الأولى.

وقد يتبع الفنان الطريقتين معا بالنسبة للشخصية الواحدة مزاوجا بينها، أو يتبع طريقة بالنسبة لشخصية، ويتبع الثانية بالنسبة لشخصية أخرى فى نطاق العمل الفنى الواحد، كما أن الأديب الفنان قد يعطى اهتماما لجانب من جوانب الشخصية أكثر من غيره نظرا لأهميته بالنسبة إلى الجوانب الأخرى: فقد يكون البعد الخارجى أهم الأبعاد فى شخصية المقاتل أو بطل الألعاب الرياضية، بينما يكون البعد الجوانى أهم الأبعاد فى شخصية الفيلسوف أو الشاعر. أما البعد الاجتماعى فهو ــ غالبا ــ أهم الأبعاد بالنسبة لشخصية الحاكم أو الرجل السياسى.

على أن الحكم ليس على اطلاقه، فالحال تختلف تبعا للمواقف والأحداث وهدف الأديب من العمل الفنى.

وعودا على بدء : نرى الشخصية الأولى أو المحورية فى مطولة العواد هى شخصية « الساحر العظيم » والساحر العظيم — كما ذكرنا من قبل — هو « الشاعر العظيم » الذى عشق الخلد ، واتخذ من فنه وسيلة للوصول إليه ، معتدا بقدرته الإبداعية ، وعشق الجمال السرمدى ، والإخلاص للحقيقة والوفاء لها

فالساحر العظيم ، أو الشاعر العظيم يمثل فى نظر العواد — كما ألمحنا من قبل — « قيمة » .. قيمة خالدة .. أكثر من تمثيله .. « كيانا آدميا » لذلك لم يكن الحيز المكانى أو المساحة الزمنية اعتبار فى وجود هذا « الشاعر » أو فى الحكم عليه فهو :

لا يـبـالـى أمـات مـن قـبـل جـيـل
أم تـبـقّـى عـلـى مـدار الـزّمـان (٩)

وهذه « الخلودية » أو « الديمومة » فى شخصية الشاعر العظيم مصدرها « خلودية المنهل » الذى يسترفده ، ويعيش عليه ، والذى يتمثل كما يقول الروائى الانجليزى جون جولزرتى « فى نوع من الاتصال الصوفى بقوة الله » (١٠) .

وفكرة المصدر الغيبى المجهول للفن والإلهام ، هذه الفكرة ليست جديدة ، فقديماً كان الناس ينسبون كل رائع مجهول إلى القوى السحرية للشياطين والآلهة ، حتى أفلاطون نفسه كان يعتبر الشعر شيئاً سحرياً ، ولو كان من إلهام الشياطين .

وقد استهل « هوميروس » الإلياذة باستجداء ربات الشعر لتنعم عليه بالإلهام ، فكأنه كان يحسب أن الشعر فيض إلهى ، تملك رباته أن تجود به أو لا تجود ، ولا غرو فكلمة « شاعر » باليونانية تعنى فى اللاتينية : الخالق الذى يبدع ، كما يقول سبيرمان (١١) .

ومن خلال (الساحر العظيم) يطرح العواد أفكاره وآراءه وقيمه ونظراته فى الفن والناس والشعر وأدعياء الأدب . ولا نجد عناء فى أن نكتشف بعد أمد قصير أن الساحر العظيم هو العواد نفسه على الرغم من حديثه عن « الساحر العظيم » بضمير الغائب . بل ان القارىء العادى ليستطيع أن يكتشف ذلك بنفسه دون عناء ، وهو يرى الشاعر يستعرض معاركه مع أعدائه ، وكذلك من تضمينه مطولته أسماء بعض دواوينه وقصائده وكتبه . فهو على سبيل المثال يقول :

ورمـى الـفـيـلـسـوفُ سـهـم أبـولـو
نَ بـعـيـدا فـقـام حـقـلُ الـصـراخ (١٢)

وهو يشير بذلك إلى ديوانه «رؤى أبولون» (١٣). كما أن العواد كان يوقع بعض قصائده المنشورة فى الصحف باسم «أبولون» (١٤) أما كتابه «خواطر مصرّحة» فيشير إليه بقوله :

وسآتـي بـه صريحـا مـن الـقـنّ
سـريـعـا مـزلـزلا لم يَـعْـوِهِ (١٥)

بل انه ليذكر صراحة أنه هو عبقرى الشعر والنثر الذى عاش :

بـاحـثـاً نـاقـداً ضـلـيـعـاً مـن الـفـنّ
بـلـيـغـا مـفـكـرا نـقّـادا..
سـمّـه إن أردت فـى الـنـاس عـوّا
دا وأن شـئـت سـمّـه عـوّاذا
فـلـه الـعـودُ دائمـا نحـو مـا يُـر
جـبّ والـعـودُ للـمـريـدِ الـعـيـاذا (١٦)

لقد عاش العواد حياته مدلاً بنفسه وثقافته فجعل من أبولون إله الشعر رمزاً لشخصيته، لافى ملحمة «الساحر العظيم» فحسب، ولكن فى غيرها من القصائد، مثل قصيدته «صبوة الزهرة» (١٧) وكان يعتز بآرائه وسائر عطائه، ويقدم أعماله بنفسه، ولا يطلب من أى أديب أو ناقد أن يقدم لأى أثر من آثاره الشعرية كما فعل ويفعل كثير من الشعراء حتى الفحول منهم (١٨). ولعل هذا الاعتزاز بالنفس هو سرّ عنفه فى جدالاته ومناقشاته وقراعه مع أقرانه، ولو اقتضى الأمر خسارة صداقاته كلها خصوصا عندما يتعلق الأمر بالأدب والشعر (١٩)، وإن كنا نخالف الدكتور الفوزان فيما ذهب إليه (٢٠) من أن هذه الصلابة النفسية، وذاك الاعتزاز بالرأى قد بلغا درجة النرجسية المرضية.

وهذا اللجوء من العواد إلى التصريح المباشر باسم الشخصيات أو بعضها، أو على الأقل. إلى الوصف الذى يكاد يكون تصريحا مباشرا.. هذا التخلى عن الرمز ترتب عليه اختناق الشخصية أحيانا بالطابع المحلى، وانكماش الميدان أو

الرقعة التي يدور عليها الصراع . وكان في يده ــ كما فعل في مطالع المطولة وبداياتها ــ أن تبقى شخصيته المحورية على الأقل «قيمة عليا» تسبح إلى النهاية في النطاق الانساني العام . وقد كان الرمزيون على حق وهم «يعتقدون أن في تسمية الشيء قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير مالارميه» (٢١) .



ويبرز العواد البعد الاجتماعي للساحر العظيم أى الشاعر العظيم في أداء رسالة ذات وجهين :

الوجه الأول: فني وإن شئت فقل ــ «جمالي» ، ويعنى التعبير المبدع عن مظاهر الجمال في الوجود والطبيعة والناس .

والوجه الثاني: قيمي مثالي : ويعني التغنى بالقيم الإنسانية المثالية ، وارساءها ، ونشرها بين الناس ، من حق وجمال وصدق وأصالة وشجاعة وصراحة وأريحية .

ومن أشهر من اهتم بابراز هذه «الرسالة» والإلحاح عليها شاعـــران هما : خليل مطران وعلى محمود طه ، وسنرى أنهما كانا أوسع مدى ، وأرحب شاعرية من العواد في إبراز معالم هذه الرسالة بوجهيها ، وقد يرجع ذلك إلى حرص العواد على ربط رسالة الشاعر بواقع محلى محدود ، فرضته عليه ظروف معينة ، ويتمثل هذا الواقع المحلى في معارك أدبية . أو ان شئت فقل في حرب قلمية بينه وبين إخوانه من أمثال : حمزة شحاته .

أما مطران وعلى محمود طه فقد ربطا رسالة الشاعر دائما بالمعين الإنساني العام دون أن ينزلاه من عليائه إلى مستوى «العراك الأرضى» ، وإن كان له رؤيته الخاصة للناس والوجود والحياة .

ولا يناقض هذا الحكم ما ذكرناه بين يدى هذا البحث من أن شخصية الساحر العظيم لا تمثل «بشرية آدمية» بقدر ما تمثل قيمة فنية .. بل قيمة إنسانية تتمثل في «الهادفية العليا» وهي «تحطيم الأصنام» فهذه القيمة أبرزها العواد لا من

خلال جو صاف نقى أفلاطونى ــ ولكن من خلال نقع ثائر، وصراع مستعر، وعلائق حادة صاخبة بين «الشاعر العظيم» وأنماط من المتشاعرين أو المتأدبين اعتبرهم الشاعر «أصناماً» ومد «يد الفن» بالمعول القاصم لتحطيمهم.

واتساقا مع طبيعة هذه العلائق الحرجة الحادة، واتساقا مع هدف العواد من «الساحر العظيم» وهو «تحطيم الأصنام» نرى الحوار الذى يجريه العواد على لسان الشاعر العظيم «يتسم بالعنف والشدة والصخب الخطابى الذى يمثل موقفا فكريا بين «الساحر العظيم» أو العواد، وبين أدعياء الشعر:

والتقى الأدعياءُ بالشاعرِ الفذ
ـيريدون شُهرةَ الذكْرِ قصْدا
فلكم عمّروا السنين ولم يبـ
ـلغْ بها ذكرهمْ على الدهر أبْدا
قال شيخ لهم يُهرْجِلُ فى الفكـ
ـرِ سقيا إذا تمشى تبدّى
عندى العلم والظلام شهيد
كم تجنى منه ذهنىَ الحرُ شهْدا
قال فاترْ كنانةَ العلم انْ شئـ
ـتَ أمامى وزادك الله رُشْدا
فهى الماءُ والهواءُ وهذى النا
رُ والتربُ ذاك لن يتعدّى
قال ذو الخلد ويك ما تحسن الأغـ
ـلاط بالمزْدهى بكابر فهمه
تدعى العلمَ جاهلاً أمة العلـ
ـم أتقوى أن يسمعَ الناسُ حكْمَه (٢٢)

• • •

ويُحَدّد مثل هذا الحوار ــ وهو كثير جدا فى المطولة. طبيعة البعد الاجتماعى لشخصية الشاعر العظيم، وهى، كما قلنا ــ تتمثل فى علاقات اجتماعية تحكمها شدة المواجهة، وعنف التحدث.

وقد يساعدنا فى تصور هذا البعد الحاد الذى طرحه العواد فى حوار أن نرى «المثال النقيض» عند شاعر آخر هو «خليل مطران» الذى يستخدم الحوار الحى الشفيف لإلقاء الضوء على شخصية «الشاعر المرشد الإمام» بين جماعة تربطه بهم «علاقة إنسانية وضيئة» تجعلهم يتطلعون ـ برغبة عارمة ـ إلى التلقى منه، وتشرّب ما يقول، وتجعل «الشاعر الإمام» يجرى على منح مريديه العطاء الفنى الشافى :

وكــان منهــم رجـــلٌ يـعـتـلـى
منصـةً نُصـبـتْ لـه مـن أمـام

شـاعـرُهـم وهـو لـسـانُ الهـدى
بـيـنـهـم وهــو عـلـيـهـم .. إمـامْ

يُـنـشـدهـم مـن وحـيـه مُـنـشِـدا
شعرا لـه فـى الـنـفـسِ فـعـل المُدامْ

فـقـام منهـم رجـلٌ صـالـح
ثـارَ بـه الـشـوقُ وجـدّ الـغـرامْ

«يـا شـاعـرَ الـوحـى ونـورَ الـتـقـى
ألا لـقـاء قـبـلَ يـوم الـجـهـامْ

قـد بـرّحَ الـوجـد بـأكـبـادنـا
حـتـى اسـتـطـلـنـا الـعـمرَ دونَ المُرامْ

نـهـفـو إلـى الـزهـراء شـوقـاً فـإنْ
جـفّـتْ جـفـانـا صـفْـوُنـا والـسـلامْ

فـرفـع الـشـاعـر أبـصـارَهُ
إلـى الـعُـلا ثم جـثـا ثم قـامْ

واسـتـنـزلَ الـوحـىَ فـخُـطـت لـه
آيـةُ نـور فـتـولّـى الـكـلامْ

وقـال «مَـنْ قـرّب مـنـكـم .. لهـا
عِـدّةَ شـهـريـن وصـلّـى وصـامْ

أبـصـرهـا إنـسـيـة تـنـجـلـى
فـى الـمـعـبـدِ الأكـبر يـومَ الـخـتـامْ (٢٣)

ولسنا فى حاجة هنا إلى القول بأن الفرق بين « شاعر » مطران « وشاعر » العواد كالفرق بين المزاج النفسى للشاعرين : فطران ذو طبيعة نفسية إنسانية طيعة لينة هادئة (٢٤) ، بينما العواد ـــ كما عرفنا ـــ كان ذا حمية قوية وحماسة مضطرمة ، وعناد صلب ، واعتزاز قوى بالكرامة وقوة الشكيمة ، والتصدى الذى لا يستلم للهزيمة (٢٥) ، حتى أن القارىء ليحس به فى كتابه (خواطر مصرّحة) محاربا شاكى السلاح يقاتل بنفس طويل فى عدة ميادين دون كلل أو ملل ، وفى إصرار وعناد وكبرياء لا تعرف الانحناء (٢٦) .

• • •

وإذا كان العواد قد اتخذ من الحوار ـــ الذى أكثر منه إلى حد الإسراف . وسيلة من وسائلة فى التشخيص ، فثمة وسيلة أخرى أخذ نفسه بها وهى « أسلوب المقابلة بين النماذج المتناقضة » فبضدها تتميز الأشياء :

فهناك نموذج (الشاعر العظيم) صاحب الرسالة الإنسانية والقيم الراقية ، يقابله (فرقة الأمساخ) أدعياء الشعر والأدب الذين لا يتمثل عطاؤهم إلا فى الهراء والنقيق ونتن النفوس :

أين هذا الهراء من أدب الطبـ
ـــع قويما ومارن الغسل مُرْغَمْ ؟
أين هذا النقيق من أدب القو
ة كالصبح حينما يتبسم ؟
أين نتن النفوس من أرج يعـ
ـبَقُ بالصدق فتنةً تتكلَّمْ ؟
نبعةُ الطبعُ ناعيا أدب الصنـ
ـعةِ عند الجهولِ كىْ يتعلمْ ؟
أينَ قلب يحطمُ الخطبَ فالخطـ
ـبُ ، وقلبٍ من الوعيدِ يُحَطم ؟
ذاك يستعذب اللقاء فصَوْلٌ
إثر صَوْلٍ ومَقْدمٌ تلْوَ مَقْدمْ ؟

ليس بالناكل الجبان ولا الرعـ
ـديد، كلا ولا الذى يتلعثمْ ؟

ذكرهُ أفزعَ الخصومَ بطيف
قدّم الروعَ قبلَ أن يتقدمْ (٢٧)

• • •

ولم ينس العواد ـ كما ألمحنا من قبل ـ الوجه الجمالى من رسالة «الساحر العظيم»، وقد انعكس هذا الوجه فى صدر المطولة :ـ

عشقَ الخلد.. طامحا نزّاعا
فامتطى فنّه إليه طماعا

شاعر فنه يحلّق بالفكـ
ـرِ إلى عالمٍ أشد ارتفاعا

وله الفنُّ قائماً فى أصول
قد تبثّ الهدى وترمى الشعاعا

الجمالَ المثيرَ والقوةَ العلـ
ـيّا وصدقَ الحقيقةِ اللمّاعا (٢٨)

وكان على محمود طه من أبرز الشعراء الذين اهتموا بهذا الجانب الجمالى لرسالة الشاعر(٢٩). يقول فى قصيدته «ميلاد شاعر» (٣٠).

هبط الأرض كالشعاع السّنىّ
بعصا ساحرٍ وقلبِ نبىّ

لمحةٌ من أشعة الروح حلّت
فى تجاليدِ هيكلٍ بشرىّ

ألهمتْ أصغريه فى عالم الحكـ
ـمةِ والنورِ كلّ معنى سرىّ

وحبته البيانَ ريّا من السّحـ
ـرِ به للعقولِ أعذبُ رىّ

والشاعر الذى هبط الأرض وعُدته قدرة الساحر وقلب النبى وشفافية الروح لم

« يهبط » رصيده الجمالى بهذا الهبوط إلى الأرض ، لأنه يملك هذه الحصانة الثلاثية المقدسة ، ومن ثم لم يزده هذا الهبوط إلا رفعة وخلودا ، فخلق على محمود طه بينه وبين البيئة « اتساقا فنيا » وتلاحما جماليا ، أو إن شئت فقل « هرمونية وجودية » بحيث لا نجد بينه وبين الوجود الذى استقبله أى لون من ألوان الصراع ، فامتزج بهذا الوجود ، وتلاحم معه تلاحما حلوليا .. فوجه الأرض يستقبله « رائقَ الحسن مستفيضَ الضياء » والفجر « مشرق اللألاء » والخمائل صفقت ، والطير شدا ، والربيع نثر على الأرض كلّ مظاهر الجمال ، وأعطاها الكثير من وجهه الوضّاء .

وهنا جدول على صفحتيه
يرقص الظلّ والسنى الوضاحُ
وعلى حافتيه قام يغنيـ
ـنا من الطيرِ هاتف صداحُ (٣١)

فميلاد الشاعر منح هذا الوجود المحسوس شهادة بالميلاد الخالد ، أو « بالكينونة الدائمة » ، ومظاهرها « تعيش » ما عايَشَها هذا الشاعر الذى :

هبط الأرض كالشعاع السنىّ
بعصا ساحرٍ وقلبِ نبىّ

وقد يلتقى « العواد » مع على محمود طه فى إبراز هذا الطابع أو هذا الجانب الجمالى فى رسالة الشاعر .. أقول : قد يلتقيان فى الأحكام العامة ، ولكنهما بعد ذلك يفترقان افتراقا فادحا : فبينا نجد « شاعر » على محمود طه تستغرقه رسالته الجمالية بالامتزاج فى الطبيعة تذوقا وعشقا ووصفا فى رومانسية ممتدة وسموّ رفيع ، نجد « ساحر » العواد أو « شاعر » العواد يترجل ، ويتخلى عن قمته الشماء ، لينزل فى معركة .. بل معارك عاتية .. ثائرة النقع ، رهيبة الوقع ، تدور حول الفكر والشعر واللغة ، متدرعا حتى بسلاح التعريض أو التصريح بالعيوب الخَلْقية لبعض الخصوم كالعور والطول والقصر ، وطريقة المشية .. الخ (٣٢) .

وإذا ما أعدنا النظر بشىء من الإنعام والتفصيل فى الوجه الثانى من وجهى الرسالة الشعرية ، وهو « الوجه الإنسانى » فى الإرشاد والتوجيه وإرساء القيم الإنسانية والفكرية ، فاننا نجد أن هذا الجانب يفتقر عند العواد إلى « الحكمة

والموعظة الحسنة » ، بل نرى « الساحر العظيم » أو « العواد » قاضيا صارما عاتيا ، يمضى أحكامه بنفسه ، ولا يقبل فيها معاودة ولا مراجعة ، ولا نقضا .. إنه منطق التصدى المتسعر ، والتحدى العنيف العنيد :

وتحديت بعد ذاك فريقا ..
شوهوا الفكر شوهوا الآدابا

مثلما أنت فى صحابك خرّتْ
هو خرفوا وساموا الصحابا

فهناك امرؤ غدا يدعى الشعـ
ـر فكان المهرج الكذابا

ظنّ أن الشعر عضو إزاء الـ
ـقلب يستوعبُ الهوى استيعابا

فصفعناهُ ناقدين فأخفى
ما أتاه كالهرّ يحثُو الترابا

وهناك امرؤ مضى يكتب القصّـ
ـة شيئاً ملفقا أو كتابا

لاندى فى بنائها الهش لا
وعىَ فؤادٍ مستلهم لاصوابا

مسخ الفكرَ والحوارَ ورامَ الـ
ـفنّ جهلا به فرام سرابا

قد قذفناهُ للوراء وأحكمـ
ـناه فيها فعاد شيئاً عُجابا (٣٣)

ولا شكّ أن على محمود طه كان أوفى من العواد ومن خليل مطران فى إبراز العنصر الجمالى فى رسالة الشاعر ، ولكن خليل مطران كان أوفى منهما فى ابراز « العنصر الإمامى » أو الجانب « الإنسانى التوجيهى » فى شخصية الشاعر ورسالته : فالشاعر عند مطران ــ وخصوصاً فى قصصه الشعرية التى تعد بالعشرات (٣٤) هو دائما الموجه المرشد الهادى إلى الخير ، الحامل على الظلم ، والباسط محاسن الخير والحق والجمال . وهو يسلك فى دعوته سبيل الإقناع بالكلمة

النافذة، والحجة الدامغة، مع سيطرته على عاطفته حتى لا تتخذ صورة العصابية الصارخة، فالشاعر بالنسبة للناس:

شـاعـرهـم وهـو لـسـانُ الهـدى

بـينـهـم وهـو عـليـهـم إمـام (٣٥)

ولعل قصة (السور الكبير فى الصين) (٣٦) تصور أوفى تصوير طبيعة هذا الجانب فى شخصية الشاعر: وتتلخص فى أن أحد ملوك الصين أصيب بالأرق المتواصل، فسأله الشاعر عن سرّ أرقه وقلقه، فأجابه الملك بأن شغله الشاغل، وهمه المؤرق هو «رعيته».. تلك الرعية الضعيفة الخائرة التى تبلد شعورها، ومات إحساسها، فهى لا تثور لكرامتها، ولا تغضب لأعراضها، لذلك يخشى عليها الملك من أعدائها، فيقرر أن يبنى حولها سورا قويا يحميها غائلة الأعداء. فيأتى جواب الشاعر حكما حكيا حاسماً:

مـاذا يـفـيـدُ الـسـورُ حـولَ ديـارهـم

وقـلـوبـهـمْ فيهـا ضـعـاف هُـرّبُ؟

فـأبـرُّ مـنْ تـضـيـيـق دنـيـاهـم بـه

أن تـرحـبَ الـدنـيـا بهم مـا تـرحـبُ

الأمـنُ قـتـالُ الـشـجـاعـةِ فيهـمُ

وحـيـاتـهـا فيهـم مخـاوف تـرقـبُ

لا يـعـصـم الأممَ الـضـعـيـفـةَ قـطـرةٌ

إلا فـضـائـلُ بـالـتـجـارب تُـكـتـسـبُ

فـتـكـونُ حـائطها المنيعَ على العدى

وتـكـونُ قـوتـهـا الـتـى لا تُـغْـلَـبُ

ونذكر مرة ثانية أن «شاعر» العواد شخصية مثالية، ولكن هذه المثالية ليست من النوع «الميتافيزيقى» الأفلاطونى أو الرومانسى كشخصية الشاعر عند على محمود طه فى مطولتيه: «أرواح وأشباح» «وميلاد شاعر» وغيرهما، بل هى «مثالية أو نموذجية أرضية». إن صح هذا التعبير. صحيح أن سداها ولحمتها عشق الخلد والولاء للجمال والإخلاص للحقيقة وأصالة الإبداع.. ولكن كل أولئك من أجل المعايشة ومصارعة المناوئين:

فاذا ماتصور الخطة المثلى ونادى بها يريدُ الأماما
.. راح مستوحيا من الحسن والقوة أمثولة تعج ضراما
يتمشى بها الخيال سماويا على الأرض ينقل الأقداما (٣٧)

وكأني بالعواد وهو يبرز هذه المثالية الأرضية للشاعر يعكس رأى الناقد الفرنسى «جاتيان بيكو Geatan Picon فى أن الشعر المعاصر قد أصبح نشاطا روحيا مصاحبا للواقع ، فهو ليس سوى إبداع فنى للواقع ، ويستوى أن يكون الواقع هنا خبرة نفسية ، أو موضوعا وصفيا ، أو قصة تاريخية أو سوى ذلك ، والقصيدة الطويلة حشد كبير من هذه الأشياء الجاهزة التى تعيش فى واقع الشاعر النفسى ، وتتجمع ، وتتضام ، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفنى الجديد ليخرج منها عملا شعريا ضخما ، فيه الخرافة والحقيقة والقصة والواقعة والزمن والخبرة الإنسانية والمعرفة (٣٨) .

• • •

ومن سمات العواد فى «التشخيص» إعطاء الاهتمام الأكبر للبعدين الداخلى والاجتماعى ، وان لم يغفل أحيانا التلميح إلى بعض الملامح الحسية للشخصيات الثانوية التى تمثل الطرف الآخر للصراع ، وهو يشير إلى هذه الملامح الحسية على سبيل التهكم والسخرية .

واهتمام العواد بالبعدين النفسى والاجتماعى أمر طبيعى ، إذ أن البعد الحسى لاقيمة له فى ذاته ، والملامح الجسدية لاأهمية لها إلا بقدر ماتشدنا إلى سمة نفسية أو روحية ، فالصراع فى الميدان ليس صراعاً جسديا ، إنما هو —من وجهة نظر العواد— صراع بين قيم فنية وأخلاقية متعارضة ، وان شئت فقل إنه صراع بين قرائح وعقليات تختلف طبائعها ومناحيها ومفاهيمها وحظها من الأصالة والإبداع ، أو الفجاجة والتقليد .

ومن هنا كان اهتمام العواد بالبعدين النفسى والاجتماعى فى محله ، حيث يمثل الأول «طبائع المتصارعين ومزاجهم» ويمثل الثانى «طبيعة العلائق والمراكز» .

• • •

ثم هناك في منهج « العواد » سمتان جديرتان بالتنويه لا يخطئها النظر:

الأولى؛ هي سمة التكثيف بالحكم المقطر الجامع:

فالعواد يورد بين الحين والحين مجموعة من الملامح النفسية والروحية والعقلية للشاعر العظيم، ويذيل كل مجموعة بحكم جامع يعد « ترسيبا مبلورا » للتفصيل السابق، وتطرد هذه الترسيبات المبلورة في كل المطولة:

ـ هـــذه هــــي الأســـسُ الــكـــبـــ
ـــرى الـتـي فـتّـه عـلـيـها اسـتـقـاما (٣٩)

ـ هـــكـــذا كـــان مـــن أتـــرجـــه الآن
ومــــن لا يـــزال فـــي كـــل آن (٤٠)

ـ فَـهْـوَ فـي كـل ذاك يـبـلـغ بـالـفـنّ
مـــدى نـــائـيـــا وشــأوا قـــصـــيّــا (٤١)

ـ فـــهْـــو فـــي فـــنـــه فـــتـــى عـــبـقـــرىّ
شـــاعـــر كـــاتـــب وســـيـــعُ اقـــتـــدار (٤٢)

والسمة الثانية: هي التنويع والتلوين: وهي سمة تتمثل في مظاهر متعددة أهمها ثلاثة وهي:

المظهر الأول: الخروج على **الخط الزمني:** فالساحر العظيم يلقي بكل ثقله في المعركة أو المعارك العاتية مستغلا كلّ طاقاته وإمكاناته الشعرية والفكرية واللغوية.. وفي خلال ذلك يعرض لعدد كبير من المواقف والوقائع التي خاضها غير ملتزم في إيرادها بتتابعها التاريخي الواقعي. بل إنه يلجأ أحيانا في أثناء هذا العرض إلى ما يسمى في الفن (الرجوع إلى الماضي) أو (استدعاء الماضي) FLASHBACK عارضا مجداً أدبياً قديماً سجله في صباه أو شبابه (٤٣):

وتحـــديـــتُ فـــي صـــبـــاي أنـــاســـا
ســبـقـــونـــي فـــي الـشـعـــر وابـتـذلـوهُ

وأسـقّـوا فـي الـنثر ضـعـفـا فـأعـلـنـ
ـــتُ عـلـيـهـم عـزمـي وقـد لـمـسـوه

قلت للقارئين فى عرض نقدى
خير إنتاجهم وما عملوه

سوف أملى على الجميع احترامى
واعترافا يا طالما لمسوه (٤٤)

والمظهر الثانى : يتمثل فى التنقل بين طريقتى التشخيص اللتين أشرنا إليهما بين يدى هذه الصفحات ، وهما الطريقة المباشرة أو التحليلية ، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية : فالعواد لم يجمد نفسه فى نطاق طريقة واحدة بل انه أخذ نفسه بالطريقتين :

فسلك الطريقة المباشرة أو التحليلية .. متكفلا بالوصف والتحليل ورسم الخطوط والملامح على نهج «الراوى» ، وهذه هى الطريقة الغالبة فى رسم الشخصية المحورية .. شخصية الساحر العظيم من أول بيت فى المطولة :

ــ عشق الخلد طامحاً نزّاعا
فامتطى فنه إليه طماعا (٤٥)

ــ فهو فى فنه فتى عبقرى
شاعر كاتب وسيعُ اقتدار

ــ سُمى الساحرَ العظيمَ وما أد
رى له اسما سواه فى الأشعار (٤٦)

وسلك «العواد» كذلك الطريقة غير المباشرة أو التمثيلية ، فترك الشخصيات تعبر عن نفسها ، وتحدد طبائعها ومسالكها وآراءها فى الفن والحياة :

قال ما مسلكُ الخلود متاحٌ
للخليين من رُضاةِ الجمودِ (٤٧)

قال ياصاحبى عرفناك نقّا
دا له منطق قوى الحجاج

فأبنْ لى ما رأيك الحرّ فى قو
م تباروْا فى جانبِ المعراج

وأتوا بالقصيد يشبه منه البـ
ـعض بعضا ملفق الاخراج (٤٩)

....

قلت أمسك عليك ينقذك الله
لأغشيتني بهذا اللجاج
إن آثارهم ثغاء شياه
تبصر الذئب وانذعار دجاج

....

قال عنهم له وقد سرق القو
ل ووافى يردد المسروقا
«بلبل أنت فى حديقة هذا الـ
ـفن تُزجى الألحانَ فنا عميقا» (٥٠)

وقد تتلاحم عنده الطريقتان: المباشرة وغير المباشرة: كما فى ذلك المشهد المتمثل فى أربعة عشر بيتا، والذى يصور موقف الحساد من الساحر العظيم، ويبدؤه بقوله:

فانثنى الجمعُ عن خطاب أبولو
ن وكلٌ يمد طرْفاً حسيرا (٥١)

أما المظهر الثالث من مظاهر التلوين الفنى فى تشخيص العواد فهو ما يمكن أن نسميه «**تبادل الكيان الوجودى**» بين الساحر العظيم والعواد نفسه، فن أول بيت فى المطولة يتحدث العواد عن «الساحر العظيم» بضمير الغائب، راسما ملامحه النفسية والعقلية، مستعرضا قدراته وامكاناته الخارقة فى مجال الفكر والفن والشعر.

وابتداء من المقطوعة التاسعة تبدأ عملية «الانتقال» أو «التقمص» أو «تبادل الكيان الوجودى»، فيلبس العواد إهاب الساحر العظيم، وبعد أن كان التعبير بـ(هو) يصبح التعبير بـ(أنا). ولم يوفق العواد فى «النقلة» التى كانت فجائية قهارة، وكان من المفروض أن تكون «تدريجية» بلا افتعال، ففى الأبيات الخمسة الأولى من المقطوعة التاسعة (٥٢) يتخيل العواد شخصاً ما ينتحى «الساحرَ

العظيم» ويسأله عن شعر الأدعياء وأديهم، فيكون الجواب على لسان العواد نفسه، وليكون ذلك أول تصريح بأن الساحر العظيم هو العواد عينه اذ يقول :

قلت أمسك عليك ينقذك الله
لأغشيتني بهذا اللجاج

إن آثارهم ثغاء شياه.
تبصر الذئب وانذعار دجاج (٥٣)

وتأتي العملية الثانية من عمليات «تبادل الكيان الوجودى»، فتتحول الشخصية المحورية إلى مفهوم معنوى، أو بتعبير آخر إلى قيمة مثالية مشخصة هى الخلود، فى مواجهة «قيمة مضادة» هى السخف (٥٤).

ثم تتحول القيمة المجردة إلى «الساحر العظيم» من جديد، ليواصل سيرته بوصف جديد هو «الفيلسوف» الذى يمضى ينفث سحرا ألمعيا فى تلكم الأمشاخ :

هادما من غرورهم كل كوخ
كان سحرا فى عالم الأكواخ

ناقدا مسلك الرذيلة تبدو
فى رداء مهلهل ذى اتساخ (٥٥)

وبالطريقة المباشرة أو التحليلية تتوالى الأوصاف على الساحر العظيم بضمير الغائب، فهو «الشاعر الفذ» (٥٦) وهو «ذو الخلد» (٥٧).

ويتم التبادل للمرة الرابعة ابتداء من البيت الثالث من المقطوعة السابعة عشرة، فيتحول الأمر من الساحر العظيم إلى العواد، ويطول احتلاله للموقع حيث المواجهة العاتية الصاخبة بينه وبين أعدائه .. وجها لوجه دون توارٍ أو تقنع :

ولقد قلت مرة لعظيم
كان عضوا مُتّجلاً فتهاذى

....

ولقد قلتُ ياغبيّ لشوقى
وهو يبغى الحجازَ فى سَحبْانه (٥٩)

وتحـــديـــثُ فـــي صـــبـــاي أنـــاســـاً
ســبـقـونـي فـي الـشـعـر وابـتـذلـوهُ (٦٠)

....

وتحـــديـــثُ بـــعـــد ذاك لــفـــيـــفـــا
شـوّهـوا الـفـكـر شـوهـو الآدابـا (٦١)

• • •

والخلاصة: أن ما أسميناه «بتبادل الكيان الوجودى» فى شكل الشخصية المحورية كان فى نطاقه ثلاثة أشكال هى على الترتيب: الساحر العظيم ــ القيمة المثالية ــ شخصية العواد نفسه.

وهذا التبادل ــ يمثل كما ذكرنا: الوجه الثالث من وجوه التلوين الفنى فى التشخيص، وقد أضفى على السياق حيوية وتدفقا وتشويقا زيادة على إثراء البعد النفسى للشخصية، وإن عابه ــ كما ألمحنا من قبل ــ فجائية النقلة أحيانا بين شكل وشكل مما قد يشعر القارىء بلون من التكلف والافتعال.

• • •

والمطولة غاصة بالشخصيات الثانوية، قليل منها أشير إليه إشارة عابرة لخدمة المضمون الفكرى كذلك الذى يسأل الساحر العظيم عن أدب الأدعياء. وقد يأتى ذكر الشخصية العابرة على سبيل التصريح مصحوبة بحكم معين، أو دالة على موقف معين، أو للخلوص من ذلك إلى «قيمة معينة» كشخصية شوقى التى جاءت فى سياق أبيات للعواد يخاطب بها حمزة شحاته:

ولـــقـــد قـــلـــت يا غبّى لشوقى
وهـو يـنـعـى الحـجـاز فـى سـحـبـانـه
مـــن خَـــبَـــا إمـــرة الـــقـــريـــض لـفـرد
ثم مـــن ســـوغ اللـغـا فـــى جـــســـانـه
لـيـس للـشـعـر مـن أمير سوى الـفـكـــ
ـــرِ وحـــقُّ الـشـعـورِ لا وشـتـانـه (٦٤)

فهذا النوع من الشخصيات إذن لم يكن مقصودا لذاته، إنما أورده الشاعر إيرادا عابرا خلوصاً إلى فكرة أو قيمة معينة.

ولكن من خلال معارك أدبية طاحنة يبرز فى «الساحر العظيم» ما يمكن أن نسميه الشخصيات «الوسط» أو الشخصيات «الثانوية الأساسية» وهى شخصيات يجمع بينها الادعاء والجهل وضعف الطاقة الأدبية، وحسد الشاعر على مكانته وعبقريته.

والعواد يتعامل مع هذه الشخصيات فى شدة عاتية، ويتحامل عليها فى قساوة عنيفة، ويخلع عليها من الصفات ما يُجافى أدب الجدل والمنطق العف مثل (القزامة) ص ٣٩، ٤١، ٤٦، ٥٦، و(السذاجة والتخلف) ص ٤٦ و(الإسفاف) ص ٤٩ و(الرقاعة ص ٥٥) و(القردية) ص ٥٦، و(السخف) ص ٦٧.. الخ.

ونلاحظ أن من أهم الخطوط فى منهج الشاعر فى رسم هذه الشخصيات ما يأتى:

أ ــ البدء غالباً برسم صورة كلية للنوع الذى تنتسب إليه الشخصية، ثم الخلوص من النوع إلى «الفرد» الذى يمثل جزءا من نسيجه. أى الخلوص من العام إلى الخاص.

ب ــ ربط كل شخصية من هذه الشخصيات بوقائع معينة، وانجلاؤها ــ لا بالأوصاف المباشرة فحسب ــ بل كذلك من خلال المواقف التى غالبا ما تتسم بالحدة والشدة والعنف والصلابة.

جـ ــ سَوْق الحكم أو الوصف مصحوبا بدليله وشاهده الذى غالبا ما يرتكز على بعض انتاج الشخصية: كتاب أو قصيدة أو أبياتا من الشعر.

وكل أولئك يحتاج إلى شىء من التفصيل.

بعد أن يعطى العواد ساحره العظيم أهم ملامحه النفسية والروحية والعقلية فى المقطوعات الست الأولى يبدأ فى تصوير «الجماعة المُناوئة» التى سيفصل الحديث عن أفرادها بعد قليل: فهم معشر «فانون» لأنهم لا يملكون عدة الخلود من الأدب الأصيل القوى والعطاء المعجز، وهم يحسدون كل شاعر قدير على العطاء.

وهنا ثار ثائر المعشر الفا
نين من كلّ كارز بنشيد
أو مدلّ بفكرة أو بيان
من قديم أفاده أو جديد
نفسوا نعمة الخلود على الخا
لد مَن شقّ مَهْيَع التجديد (٦٥)

وهم على الرغم من سبقهم الزمنى للشاعر مبتذلون مسفون، وهم بعد ذلك لفيف «شوهوا الفكر، شوهوا الآدبا» (٦٦).

ولكن أبعاد هذه الصورة العامة تفتقد انسجام الجزئيات أحيانا، فنرى تناقضا واضطرابا فى بعض ملامحها، فالشاعر يلح على وصفها بالادعاء والحقد والحسد الذى يدفعها إلى أن «ترمى شرارها المستطيرا» (٦٧) ولكن سرعان ما نجد هؤلاء الأمساخ الحقدة الأدعياء يذعنون بالحق، ويقولون همسا عن الساحر العظيم «رب أسديته مقاماً كبيراً» ويقولون:

قد قنعنا بحظنا وعرفنا
أن عليناك تحكمُ التدبيرا

وبعد ذلك قنعوا واقتنعوا:

ومضَوْا مذعنين بالقسمة الحق
وبالرغم قدسوا المقدورا
إذ رأوْا ميزة الثقافة فى المتا
ز لا تخطىء البصيرَ البصيرا
ورأوا فيه ميزة العمق والاشرا
ق والفنّ ساحرا مسحورا (٦٨)

والإنسان قد يُذْعن لغيره، ويوادعه ويسالمه، ويسلم له جبرا لاعتماد كل أولئك على الظاهر، ولكن تقديس «المقدور» رغما وجبرا فهذا مالا يستقيم، لأن التقدير والتقديس من الأمور النفسية التى لا سلطان لأحد عليها.

على أن معرفة قدر النفس، والاعتراف بالقسمة الحق فى المواهب والصفات، والاعتراف بقيمة من توفرت فيه ميزة الثقافة والعمق والاشراق.. هذا الإدراك، وذاك الاعتراف لا يمكن أن يتصف بهما «قانون.. حاسدون.. يرمون الشرار المستطير» وهذا ما أعنيه باضطراب الصورة أو التناقض بين خطوطها أو جزئياتها.

وقد يتوهم إمكان دفع ذلك بمقولة أن العوّاد لا يعنى أنهم تبينوا الحق بعد انحراف، فصدعوا به وله، شأن من كان معوجاً واستقام، أو كافرا وآمن، لأن هذا الدفع لا يصمد أمام ما ذكره العواد بعد ذلك عن هذه الطائفة من السخف والحسد والحقد والقزامة. وحتى لو فرضنا أن هذا الدفع يصمد على هذه الصورة المتوهمة لظل التناقض قائماً أيضاً بينه وبين ما ذكر بعد ذلك من جزئيات الصورة.

وقد يقال فى دفع نقدنا: بأن موقف الإدراك والاهتداء هذا كان موقفا طارئا، وصحوة سرعان ما عاد الوضع بعدها إلى ما كان عليه: انحرافا ومسخا، فغلب الأصل على الاستثناء، وانتصر الطبع على التطبع، والقزامة الأصيلة على العملقة الطارئة.

وحتى على هذا الاعتبار يبقى نقدنا قائماً، لأن هذا «الموقف الطارىء» لا يخدم الصورة فى شىء، فليس ثمة مقتضى فنى يتطلب مثل هذا الموقف.

وعلى الرغم من هذا المأخذ يبقى هناك قيمة نفسية قوية لعرض الصورة الكلية «للفئة المناوئة» قبل تشخيص الأفراد، وهى تهيئة نفس القارىء لتقبل ما سيصدره الشاعر من أحكام على الأفراد الذين ينتسبون «لمعْشر الفانين... الحساد... الأمساخ... الأقزام...»

• • •

ومن هذا «العام» يخلص العواد إلى «الخاص»، فيشخص «طائفة الأمساخ» فردا فردا بطريقته الحادة الصارخة. ومن هؤلاء «أحمد قنديل» و«عبد القدوس الأنصارى»، وعلى رأس هؤلاء جميعا «حمزة شحاتة»، وكل منهم مذكور بالوصف لا بالاسم، ولم يصرح الشاعر إلا باسم اثنين فى هامش مطولته وهما حمزة شحاته وأحمد قنديل. والتصريح الهامشى هذا لا قيمة فنية له، فنحن نتعامل مع «المتن» وهدفنا التعرف على منهج الشاعر فى التشخيص.

وقد نال حمزة شحاتة من العواد النصيب الأوفى، ولاعجب فهو: شيخ الطائفة (٦٩) .. طائفة الأمساخ أو الشحاتيين — أو الحمازشة، كما ذكر العواد فى هامش مطولته (٧٠). وتتتابع الأوصاف تترى على هذه الشخصيات مثل:

— الهرجلة الفكرية والسقم (٢٦).
— الغباء (٢٤).
— الإسفاف (٣٥).
— الادعاء والتهريج والكذب (٣٧).
— التلفيق (٣٧).
— الحسد المضنى وهزالة النقد (٣٨).
— الخفة والطيش (٣٨).
— العجز والنكول والتضليل (٤٢) .. الخ

وواضح أن مجموعة هذه الصفات لاتعطينا صورة متكاملة للشخصية ولكنها تصور جانبا واحداً منها هو «الجانب الممسوخ» الذى حرص الشاعر على إبرازه والتركيز عليه، واغفال أى جانب وضيء للشخصية.

• • •

والعواد لايسوق الملمح مجردا، بل يسوقه مرتبطا بموقف من ناحية، وبانتاج الشخصية المنقودة من ناحية أخرى. ومن هذين الرافدين يدعم العواد حكمه على الشخصية، بما خلعه عليها من صفات صارمة قهارة. ومثال الحكم أو الوصف المرتبط بالموقف قول العواد:

ورأى صاحبي شتيت عيوب
عزّ إصلاحها ومشخاً وثيقاً
فانبرى ساخطا عليها ولكن
سخطه السابح استرد الغريقا
فرضوا جامدين في مبدأ الأمـ
ـر وعادوا فأخطئوا التوفيقا
وغدا بعضُهم يبلغُ عنهم
قولهم فيه مشرئباً سحيقاً

غيرَ ما مُكره على ذلك التبليـ
ـغ أو يقصد الرياء الأنيقا (٧١)

فالساحر العظيم يقدحه ما يراه من عيوب القوم ومثالبهم، فانبرى ينقدُ الموقف، ويضع المعالم والصوى على طريق الهداية، فأظهروا أول الأمر رضوخهم لما أمر، واستجابتهم له فيما وجّه، ولكن سرعان ما غلبهم النفاق والرياء.

والأكثر من هذا هو اعتماد الملمح الذى يبرزه العواد من الصورة على انتاج الشخصية المنقودة.. يصدر الحكم ثم يدلل عليه مستنطقا العمل الأدبى للمنقود، مُعملا فيه معاول الهدم والتدمير فى قساوة وضراوة، كما فعل مع حمزة شحاتة فى قصيدته «أنا أهواك» (٧٢)، فبعد أن يحكم العواد عليه بالسخف، وبأنه «الأب السخيف» يمضى ملتمساً الدليل على هذا «السخف» مبرزا ما يراه فى القصيدة من سقوط لغوى وفكرى وتصويرى من وجهة نظره. ولأجتزىء بمثال واحد لنقده اللغوى: يقول حمزة شحاته:

يا حبيبى يا ملتقى السحر والفتـ
ـنة يا غالبى على أمر نفْسى..
لم كانت ـ ولا أسومُك لوما
قِسمتى فى هواكَ قسمة وكْس؟

فيقول العواد:
وأذاع الأب السخيف نشيدا
«لم أهواك» جاعلا عنوانه
جاء فيه «ولا أسومُك لوما»
قالها للحبيب يبغى حنانه
وَلَفى السوم ذلة وهو بالخسـ
ـف جدير وللحبيب حنانه
وهو للنوق عرضهن على الحو
ض وفى الحوض قلة ونتانه (٧٣)

ولم يكن العواد منصفا فى هذا النقد اللغوى الحاد لأنه اعتمد على استقراء معجمى ناقص لمادة «السوم» (٧٤).

ويمضى العواد فى قرابة ثلاثين بيتا فى نقد قصيدة حمزة شحاته نقدا أشبه مايكون بالنظم التعليمى الذى يجانب روح الشعر وبهاءه وشفافيته، ومن حقنا أن نقول «ان النقد لو نظم لظل نقدا» قياسا على قول أرسطو «لو نظم تاريخ هيرو دوتس لظلّ تاريخا» (٧٥) ولعل هذا أيضا هو ما عناه «راسل» بقوله «فى الشعر تستطيع أن تبعث برسالة، ولكن يشق عليك أن تتحدث باللاسلكى» (٧٦).

وأضرى من ذلك فى مجافاة روح الشعر ما نظمه العواد فى مناقشة حمزة شحاته فى مقولته بأن عناصر الكون أربعة: الماء والهواء والتراب والنار، وهو فى مجموعه جدل عقيم لايمكن أن ينتسب للشعر بأية حال: يقول العواد:

قال ياصاح ما العناصرُ ماقلـ — ـت ففى عدهن هولٌ وزحمة

إنها فى عدادها فاقت التسعيـ — ـن فاسأل إن كان عقلك أكْمَه

تجد الأيدرجين مفتتح الثعـ — ـداد فى الأمر والأور انيوم خَشْمَة

وترى الأوكسجين قد ركّب الما — ء وهذا الهواء حتى أتمه (٧٧)

وواضح أن روح الشعر لايمكن أن تتحمل بأية حال آصار هذه العلميات التى تحول الشعر إلى نظم ثقيل عقيم.

• • •

وآمل أن نكون بهذه الصفحات قد أبنا بقدر ما نستطيع عن «فن التشخيص» فى مطولة «الساحر العظيم» وآماد العواد ومنحاه ومنهجه فى هذا الفن، وحظه من التوفيق أو الاضطراب.

المراجع والتعليقات

(١) انظر: آمنة عبد الحميد عقاد: «محمد حسن عواد شاعرا» ٩٦ (مطابع دار المدني: جدة ١٤٠٥هـ) وانظر كذلك: د. ابراهيم الفوزان: الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد ٣ ــ ١٣١٨. (مطبعة المدني القاهرة ١٩٨٢م).

(٢) محمد حسن عواد في تقديمه «للساحر العظيم» ٨ الطبعة الثانية ١٩٧٧م مطبعة نهضة مصر القاهرة.

(٣) التقديم السابق ٧.

(٤) وهي ترجمة للكلمة الانجليزية **Charactrization** وتعني فن رسم الشخصيات بملامحها المختلفة. وقد تستعمل كلمة «التشخيص» بمعنى آخر هو اعطاء مظاهر الطبيعة حياة وخصائص انسانية نابضة، كتخيل الشجر عرائس، والقمر ملكا والصبح انسانا يتنفس.. الخ. وواضح أننا نقصد «التشخيص» بالمفهوم الأول.

(٥) تحول «شخصية الشاعر» دارت قصائده الآتية: ان من البيان لسحرا ١ ــ ٥٥ الزهرة ١ ــ ١٢٤ ــ السور الكبير ١ ــ ٦٠ التين والدم ٤ ــ ٨٣ (ديوان الخليل: الطبعة الثانية ١٩٤٩ ــ دار الهلال ــ القاهرة).

(٦) في قصائد ومطولات عن «الشاعر» مثل: ميلاد شاعر ١١ ــ الله والشاعر ١٧ ــ قبر شاعر ١٥٨ ــ شوقي ١٧٤ ــ شاعر مصر ٣٢٩ ــ موت الشاعر ٣٣٧ ــ حانة الشعراء ٤٧٩ ــ خمرة الشاعر ٤٩٢ الشاعر ٥١٣. ملحمة أرواح وأشباح ٣٨١ (ديوان علي محمود طه دار العودة ــ بيروت ١٩٧٢م) وهو يضم كل أعماله ماعدا: أغنية الرياح الأربع.

(٧) انظر: د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٦١٥ (مكتبة نهضة مصر. القاهرة ١٩٧٣م ــ وانظر كذلك حسين قباني: فن كتابة القصة ــ ٧٠ ــ ٧١ (الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر. القاهرة. د. ت).

(٨) انظر: أحمد أمين: النقد الأدبي ١٢٣ (مكتبة النهضة ــ القاهرة ١٩٦٣م). وانظر كذلك، جابر قميحة: مقالا بعنوان «فن التشخيص» بمجلة «الثقافة» المصرية العدد ٧٦ يناير ١٩٨٠م.

(٩) العواد : الساحر العظيم ١٣ .

(١٠) السابق : هامش ١٣ .

(١١) د . محمد مصطفى هدارة : مقالات فى النقد الأدبى ٣٩ (دار القلم ، القاهر ١٩٦٤م ، وانظر ـــ ان شئت التوسع فى هذه الفكرة ـــ كتاب الدكتور مصطفى سويف « الأسس النفسية للابداع الفنى » وخصوصا الصفحات من ١٩٩ ـــ ٢٠٣ (دار المعارف ـــ القاهرة ـــ الطبعة الثالثة) .

(١٢) الساحر العظيم ٢٢ .

(١٣) ديوان العواد ٢ : ٢٣٩ (دار العالم العربى ، القاهرة : ١٩٧٩م)

(١٤) انظر : دراسات فكرية : العواد أبعاد وملامح لمجموعة من الكتاب والباحثين ص ١٨٣ (دار الجيل للطباعة . القاهرة ١٨٢) .

ونلاحظ أن العواد فى مطولته هذه وغيرها يشير إلى كثير من الأسماء الأسطورية ، واليونانية منها بصفة خاصة ، مثل أبولون وفينوس وهيرا ، وهو متأثر فى ذلك بقراءاته فى الأدب اليونانى ، ولاسيما الياذة هوميروس ، وهو لا يوظف هذه الأسماء على نطاق واسع عميق ، بل يستخدمها غالبا استخداما شخصيا على سبيل الرمز ، أو استخداما بلاغيا لتحسين الصورة وتجميلها (انظر فى ذلك : آمنة عقاد : محمد حسن عواد شاعرا) (٢٦٦)

(١٥) الساحر العظيم ٣٦ .

(١٦) الساحر العظيم ٣٤ ، ولا يخفى على القارىء أن اللغة فى صف العواد فى تفسيره أو تعليله البلاغى لكلمة (العواد) . ولكن الصواب جانبه فى تعليل الاشتقاق الثانى (عواذ) فهى صيغة مبالغة من عاذه : بمعنى : استجار . والعواذ هو من يكثر الاستجارة بالغير والاستعانة والاحتماء بهم ، وليس من يُستعان ويُحتمى به كما أراد العواد .

(١٧) أنظر : آمنة عقاد : محمد حسن عواد شاعرا ٢٨٧ .

(١٨) انظر د . ابراهيم الفوزان : الأدب الحجازى الحديث بين التقليد والتجديد ٣ : ٣١٨ (مطبعة المدنى ، القاهرة ١٩٨٠م) .

(١٩) شكيب الأموى : من مقال له بعنوان : « عندما تقف عقارب الساعة : من ص ٩٤ إلى ص ١١٣ فى كتاب : « العواد قمة وموقف » وهو مجموعة من المقالات والبحوث لكتاب مختلفين (دار الجيل للطباعة القاهرة ١٩٨٠م) والمقال سبق نشره فى العدد ٤٨٩٦ من جريدة المدينة ١٥ من جمادى الثانية ١٤٠٠هـ .

(٢٠) الفوزان : المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٢١) د . غنيمى هلال : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص ٢٥٠ (دار نهضة مصر د . ت)

(٢٢) العواد : الساحر العظيم ٢٨ .

(٢٣) ديوان الخليل ١ : ١٢٥ .

(٢٤) انظر د . جمال الدين الرمادى : خليل مطران شاعر الأقطار العربية ٧١ (دار المعارف القاهرة الطبعة الثانية) .

(٢٥) انظر مقالا بعنوان (معركة التجديد وأدب العواد) وخصوصا ص ٨٥ ـــ ٨٦ فى كتاب (دراسات فكرية) المشار إليه فى رقم ١٤ .

(٢٦) انظر مثالا مقاله ص ٣٠٤ فى كتابه (خواطر مصرحة) وفيه من العناد والصرامة والصلابة ما يمثل طريقته فى النقد والرد على خصومه (مطبعة المدنى القاهرة ١٩٧٩م) .

(٢٧) الساحر العظيم ٥٧ .
(٢٨) السابق ١١ .
(٢٩) انظر مسرحيته (أغنية الرياح الأربع) وخصوصا ص ٣٠ (دار احياء الكتب العربية ــ القاهرة د . ت) وانظر ملحمته (أرواح وأشباح) والقصائد التى أشرنا إليها فى رقم ٦ .
(٣٠) ديوان «على محمود طه» ١١ .
(٣١) السابق ١٦ .
(٣٢) انظر الساحر العظيم ٢٦ ، ٤٠ .
(٣٣) الساحر العظيم ٣٨ .
(٣٤) لخليل مطران فى ديوانه بأجزائه الأربعة أكثر من خمسين قصة شعرية أغلبها فى الجزء الأول .
(٣٥) ديوان الخليل ١ ــ ١٢٤ .
(٣٦) ديوان الخليل ١ ــ ٦٠ .
(٣٧) الساحر العظيم ١٢ .
(٣٨) د . عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ١٥٨ (دار الفكر العربى : القاهرة ١٩٧٨م) .
(٣٩) الساحر العظيم : ١٢ .
(٤٠) السابق ١٣
(٤١) السابق ١٥
(٤٢) السابق ١٦ .
(٤٣) تفتقت قريحة العواد بالشعر صغيرا ، فنطق به وهو فى الحادية عشرة من عمره (انظر : عبد السلام الساسى : ص ١٠ من كتابه : الشعراء الثلاثة فى الحجاز : محمد حسن عواد ــ حمزة شحاته ــ أحمد قنديل (مطبعة دار الكتاب العربى . مصر د . ت) .
(٤٤) الساحر العظيم ٣٥
(٤٥) السابق ١١
(٤٦) السابق ١٦ .
(٤٧) السابق ١٨
(٤٨) السابق ٢٠
(٤٩) السابق ٢٠ .
(٥٠) السابق ٦١
(٥١) انظر السابق ١٨ ــ ١٩
(٥٢) السابق ٢٠ .
(٥٣) السابق ٢٠ .
(٥٤) انظر السابق ٢١ .
(٥٥) السابق ٢٢ .
(٥٦) السابق ٢٦ .
(٥٧) السابق ٢٨ .

(٥٨) السابق ٣٢.
(٥٩) السابق ٣٤.
(٦٠) السابق ٣٥.
(٦١) السابق ٣٥.
(٦٢) السابق ٧١.
(٦٣) انظر الأبيات في الساحر العظيم ٢٠.
(٦٤) السابق ٣٤ والأبيات اشارة إلى المهرجان الذى أقيم بالقاهرة لتنصيب شوقى أميرا للشعراء سنة ١٩٢٧م. ولم يحضره أحد من الحجاز. وفي ذلك يقول شوقى:

يا عكاظا تألف الشرق فيه — من فلسطينه إلى بغدانه
افتقدنا الحجاز فيه فلم نعـ — ـثر على قسه ولا سحبانه
حملت مصر دونه هيكل الدين — وروح البيان من فرقانه

وعاش العواد ينكر امارة الشعر على شوقى، بل ينكر ما سمى بامارة الشعر، حتى حينما رثى شوقى بقصيدة يقول فيها:

فإن لقبوه بالأمير تطاولا — على الشعر واقتاتوا وراموا التعاليا
فللشيخ فضل في الروايات شائع — وإن لم تكن إلا صغارا دوانيا

(ديوان العواد ١ ــ ١١٠)

ويقول العواد عن لقب أمير الشعراء ومثله من أمير البيان وعميد الأدب العربى وأستاذ الجيل: أنها موازين مغشوشة لتقويم الأديب تخدع السامعين والقارئين.. الخ.
(اقرأ رأيه مفصلا ص ٢٠ من كتاب: عبد السلام الساسى: نظرات جديدة فى الأدب المقارن طبعة مكة المكرمة ١٣٧٧هـ).
(٦٥) الساحر العظيم ١٧
(٦٦) انظر السابق ٣٧.
(٦٧) انظر السابق ١٩.
(٦٨) السابق نفـ

(٦٨) السابق نفس الصفحة
(٦٩) انظر السابق ٢٦.
(٧٠) السابق ٣١.
(٧١) السابق ٦٠.
(٧٢) القصيدة من ١٧ مقطوعة، وقد جاءت فى ٦٨ بيتاً، وهى من عيون شعر حمزة شحاته، وهى من المختارات التى سجلها الساسى فى كتابه عن الشعراء الثلاثة ص٣٦.
(٧٣) الساحر العظيم ٥٣.
(٧٤) جاء فى القاموس المحيط «وسام فلانا الأمر: كلّفه اياه أو أولاه كسومه، وجاء فى أساس البلاغة للزمخشرى، ومن المجاز: سُمْت المرأة العانقة: أردتها منها وعرضتها عليها، وسمته خسفا. قال الشاعر:

إذا سمته وصل القرابه سامني   قطيعتها تلك السفاهة والظلم

وبعد ذلك يمكن أن يفسر قول حمزة شحاته .. «ولا أسومك لوما» بمعنى .. لا أكلفك عبء لومي أو: لا أوليك العتاب والملامة .

(٧٥) د . غنيمي هلال : دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ٢٤٤ .

(٧٦) عثمان نويه : حيرة الأدب في عصر العلم ٦٢ (دار الكاتب العربي — القاهرة ١٩٦٩م) .

(٧٧) الساحر العظيم ٢٩ .

الفصل السادس

أدب السجون وغيابة الجُب

في الكتابات الأدبية ــ وبخاصة النقدى منها ــ يلجأ الكاتب إلى « مبدأ الانتقاء » من الرصيد الماثل بين يديه ، أى ينتقى مما يقرأ ــ فى مجال الاستشهاد ــ ما هوى أقوى دلالة على الرأى ، وما هو أقدر من غيره على تمثيل نظر الشاعر وطوابعه النفسية واتجاهه الفنى ومناحيه الفكرية . ولكنى لا أخفى على القارىء أن الحيرة قد أخذتنى ، وأنا أحاول أن آخذ نفسى بمبدأ الانتقاء اثناء قراءة ديوان « فى غيابة الجب » للشاعر المصرى « على الفقى » . فكل ما فيه ــ أو أغلبه على الأقل ــ قوى الدلالة متوهج الشعور مستجيب لما ينشده الناقد من إبراز الفكر والنفس والحياة ..

وفى هذا الديوان ينقلنا الشاعر إلى عالم عجيب تعايش فيه ثلاث شخصيات متلاحمة : شخصية الطاغية المستبد وشخصية الوطن المطحون وشخصية الشاعر الذى وقف بل عاش شاهداً على العصر يعيش فى أحشاء وطنه بقلب ممزق محزون يتدفق بالألم العبقرى فى كلماته الشاعرة ..

وغيابة الجب هى « السجن » ، والسجن ــ فى مفهوم على الفقى ــ ليس قطعة من الأرض ، أو ذلك البناء المحصور بين أربعة جدران ، إنه أكبر من ذلك بكثير .. إنه أرض واسعة جدا .. رقعة واسعة شاسعة تحوى مدنا وقرى وحقولا وسهولا وبيوتا وشوارع ونهرا .. فكل أولئك يصنع « سجنا » أو « جُبا » يسمى فى الخريطة الجغرافية « مصر » ..

هذه هي «المساحة المكانية» أو «المسرح المكاني» للجب الذي صورته قصائد هذا الديوان. أما «المساحة الزمانية» فيحددها الشاعر في مقدمة الديوان بقوله:

«بدأت في نظمها في أعقاب هزيمة يونيه ١٩٦٧، ولا أقول نكسة يونية كما كان يدعي ولاة الأمور في هذه المرحلة المظلمة من حياة مصر، ذلك لأن معنى كلمة النكسة في لغتنا الجميلة هي عودة المرض إلى المريض بعد شفائه منه، ولكنها كانت هزيمة كبرى سبقتها هزائم وهزائم في الداخل والخارج..

إن الفترة التي كنت أنظم فيها قصائد الديوان كانت من أحلك الفترات التي مر بها شعب مصر.. كان كل إنسان يشك فيمن حوله حتى في أسرته الصغيرة.. مراكز القوى كانت عيونا وآذانا منتشرة في كل شبر من أرض مصر.. ريفها وحضرها، كانت تتسلل إلى المصالح الحكومية والمصانع والمرافق والمساكن حتى غرف النوم.. تتعقب الخطى، وتعد الأنفاس... وتنفذ إلى الضمائر..» (١).

وانطلاقا من هذا المفهوم الدقيق الصادق لطبيعة هذه «المحنة» وانطلاقا من معاناة حقيقية ـ لا أقول شاهدها الشاعر ـ بل أقول عاشها بروحه وأنفاسه وعينيه وأذنيه وقلمه.. انطلاقا من كل أولئك جاء ديوان «على الفقي» تعبيرا صادقا ينبض بألم عبقري يمثل «نبض الإنسان المصري الحر».. الإنسان المطحون «في غيابة الجب» في عهد منكود مهزوم موكوس..

والديوان بهذا الطابع الموضوعي النفسي يعد من الدواوين القليلة «المتخصصة» ـ إن صح هذا الوصف ـ وأعني بها الدواوين التي تدور حول «غرض واحد» أو تكون ذات طابع أو منحى موضوعي واحد، على اختلاف في الأغراض والملامح الفنية من شاعر إلى شاعر، ومن عصر إلى عصر، كديوان عمر بن أبي ربيعة فكله في الغزل، وديوان «أناث حائرة» لعزيز أباظة، وديوان «من وحي المرأة» لعبد الرحمن الصدقي، فكلاهما في «المرأة» على اختلاف في المفاهيم والنظرة واسلوب المعالجة (٢).

وديوان الفقى ـ من ناحية أخرى ـ يعتبر ضميمة حية صادقة للون من الأدب لم يأخذ حظه الجاد من الدراسة على الرغم من أن «جذوره ضاربة فى أعماق تاريخنا، وأعنى به «أدب السجون والمنافى»، وهى الأدب الذى يصور ـ بصفة أساسية ـ مايعانيه المظلومون تحت وطأة الظلم والاعتقال والأسر والنفى والتشريد. ونستطيع أن نرى هذا اللون فى أرقى صوره فى القرآن الكريم، وهو يصور محنة يوسف ـ عليه السلام ـ فى سجنه: ابتداء من مكيدة امرأة العزيز إلى أن صار وزيرا على «خزائن الأرض» (٣).

ومن هذا اللون أبيات «الحطيئة» المشهورة التى يستعطف فيها «عمر بن الخطاب» ـ رضى الله عنه ـ من سجنه، بعد أن أمر عمر بحبسه لأنه هجا «الزبرقان بن بدر» أو «سلح عليه» على حد قول حسان بن ثابت. يقول الحطيئة:

مـاذا أقـول لأفـراخ بـذى مـرخ	زُغْب الحواصِلِ لاماء ولا شَجَرُ
ألقيت كاسبهم فى قعْر مُظلمة	فاغفرْ عليكَ سلام الله ياعُمرُ
أنت الإمام الذى من بعد صاحبه	ألقى إليك مقاليد النهى البشر
لم يؤثروك بها إذ قدموك لها(٤)	لكن لأنفسهم كانت بك الأثر(٥)

ومن هذا اللون أيضا «روميات» أبى فراس الحمدانى، و«سرنديبيات» محمود سامى البارودى، وكثير من «أندلسيات» شوقى. وديوان «وراء حسك الحديد» للشاعر العراقى «محمد بهجة الأثرى» الذى نظمه خلال السنوات الثلاث التى قضاها معتقلا فى معتقلات الفاو والعمارة وسامراء من ٢٨/١٠/١٩٤١ إلى ٢٧/٨/١٩٤٤ (٦).

وفى مجال النثر نرى المكتبة العربية حافلة بعشرات ـ إن لم يكن مئات ـ من كتب «أدب السجون» منها ـ على سبيل التمثيل ـ: «عالم السدود والقيود» للمرحوم «عباس العقاد» (٧) وكتاب «مذكرات واعظ أسير» للمرحوم أحمد الشرباصى. وكتب مصطفى أمين «سنة أولى سجن» و«سنة ثانية سجن» و«سنة ثالثة سجن»، وكتاب المناضل العراقى محمود الدرة «حياة عراقى من وراء البوابة السوداء» (٨) و«فى الزنزانة» للدكتور على جريشة. و«أيام من حياتى» لزينب الغزالى الجبيلى.

هذا اللون النثرى من أدب السجون فى شكل مذكرات أو يوميات أو ذكريات، وكثير منه لا يخلو من طوابع قصصية، ولكنه ــ بصفة عامة وخصوصا من الناحية الموضوعية ــ يدور حول المحاور الآتية:

(١) تصوير المعاناة القاسية التى يعيشها السجين، والآلام الحسية والمعنوية الهائلة التى تستبد به، وتحديد أبعاد العلائق بين المسجونين وحكام السجن والمهيمنين عليه.

(٢) تصوير بعض النماذج والأنماط البشرية التى يرصدها السجين ويصورها بقلمه وخصوصا الشخصيات السيكوباتية الغريبة الأطوار(٩).

(٣) الربط بين حياة السجن والأوضاع السياسية القائمة وما فيها من اختلالات ومفاسد ومظالم قادت صاحب القلم إلى هذا المصير المظلم.

(٤) ومن ناحية الاستشراف النفسى المستقبلى تتراوح نظرة الكاتب بين أمل مشرق يتدفق بالحرية الشاملة، وبين يأس مطبق يصبغ كلماته بلون قاتم حاد. بيد أن كثيرا من هذه الكتابات تنزع نزعة أيديولوجية روحية فى تبرير محنة السجن وعذاباته، والنظر إلى كل أولئك على أنه ابتلاء وتربية نفسية وروحية بعيدة المدى.

• • •

ويأتى ديوان «على الفقى» ليضيف جديدا إلى أدب السجون من ناحيتين:

• **الناحية الأولى:** أن مفهوم السجن عنده ذو أبعاد نفسية معنوية لا ترتبط «بالمكان» بقدر ارتباطها بمجموعة من النزقات والاهتراءات الخلقية الشاذة بالنظر إلى شخصية الحاكم، وبالنظر إلى شخصية المحكوم.

• **الناحية الثانية:** شمولية التصوير وعمق المعايشة لمشكلة «الضياع والتبدد» فقد انتهى الشاعر بشاعريته الناضجة وحاسته الفنية القادرة إلى أن الضياع والتبدد السياسى والعسكرى والاجتماعى كان نتيجة لعوامل متعددة ومتشابكة تضافرت وتلاحمت كلها، وتمخضت وأنجبت «النكبة العاتية» التى يرفض الشاعر ــ وله الحق فى ذلك ــ أن يسميها «نكسة».

ويصوت جهورى قهار ينم على عاطفه متوهجة وثورة جياشة يقف الشاعر موقف « القاضى الحاسم » ليعلن مسئولية « أطراف جريمة التبديد والضياع » ، وهو لايصدر الأحكام جزافا ، بل إن كل حكم « متلبس بحيثياته » ، وكل اتهام يحمل فى ثناياه خطوط تبريره : فالمسئول الأول هو « الحاكم الطاغية » الذى يجابهه الشاعر بهذا الحكم الصاعق :

قاقـد الحس مارحمت عزيزا ذَلَّ من بعد عزَّة وإبائه
لهفَ قلبى سلبته جهد كفيـ ـه وما نالتاه من آبائه
ثم سخرته لتفسد فى الشر ق وتؤذى الكرام من نبلائه
بلسانٍ أعمى أحدّ من السيـ ـف يسبُّ الملاك فى عليائه
فغرست العداء فى كل قلب كان بالأمس مُشرقا فى وفائه
وقسمت الشعوب فى أمة الشر ق وكانت يدا على أعدائه

وفى عشرات من الأبيات ، وبفيض عاطفى لا يجور على الوقار العقلى للشاعر نعيش ملامح الطاغية الذى جر على الوطن والشرق الخراب ، فهو « عدو الوجود » وهو « عدو البرايا » ، وهو « إبليس فى الأذى لا يجارى » وهو « لعنة الله فى الأرض يحيل السلام حروبا ونارا » وهو « الأرعن الوغد على قومه يسوق الدمارا » :

قائمٌ قاعدٌ على الشرّ سفا حٌ يرى فى الدماء خيرَ الغنائم

وهو لم يبدأ سفاحا ظاهرا للعيان ، بل بدأ صفحته بسياسة الشعب بالمكر والخداع ، حتى إذا ما استفحلت قوته ساس الشعب بالحديد والنار وقتل الأحرار فى وضح الشمس .. حتى أخلاؤه وأصدقاؤه ما نجوا من شره وأذاه « وما يوم عامر ببعيد » ..

وهذه الدموية الطاغية ، وهذه « السادية » التى تسعد بالدم وتعذيب الغير .. هذا « الشذوذ الوحشى » الذى اتسم به « طاغية مصر » جعل الشاعر يهون من شأن مظالم الحجاج ونيرون والهكسوس إذا قيست بمظالم « فرعون مصر » :

أين ظلمُ الحجاج بل ظلم نيرو ن إذا ما الرواةُ روَوا المظالم
أين حكمُ الهكسوس حلّوا على مصـ ـرَ وساقوُا أبناءها كالسوائم

من غشوم فى حكمه مستبدٍ   عاث فى مصر واستباح المحارم
واستحل الذى نهى الدين عنه   من مآسٍ مثل الحصى وجرائم
قائمُ قاعد على الشر سفا   ح يرى فى الدماء خير الغنائم
لاترى بقعةً من النيل جفت   من دماء أو أقفرت من مآتم

ترى هل ظلم الشاعر التاريخ، وجار خياله الشعرى على واقعه الثابت؟ الحقيقة أن الواقع التاريخى فى صف الشاعر إلى حد بعيد، فليس هناك من ينكر أن من ذكرهم الشاعر كانوا أمثلة مشهورة لطواغيت التاريخ ولكن حياة هؤلاء لم تخل من قيم شريفة وأعمال جليلة نسيها أو تناساها كثير من المؤرخين..

ولكن الحاكم الظالم ما كان ليستمرىء الظلم والتسلط والقهر والجبرية ما لم يكن الشعب ذا «قابلية» لتشرب هذا الظلم، أو على الأقل مستسلماً لما يفرض عليه من جلاديه. وهنا تبرز مسئولية الشعب الذى شبهه الشاعر بأهل الرقيم، لأنه يألف الظلم «ويرضى فى أرضه أن يضاما» وأنه «غافل لا يجيد إلا الكلاما»:

والشباب فى كل أمة هم عمادها، وركيزة حاضرها، وأمل مستقبلها فى شتى المجالات. الشباب فى كل أمة هم الرصيد الحقيقى الذى يمثل قوة الأمة. هذا الشباب عاش سنوات الظلم والقهر والدكتاتورية وقد:

ضلّ اليقين والشك مُرتّا   بـاً وتاهتْ خطاه بين الضباب
ومضى لايريّم للمثل العليا   بعيدا عن الهدى والصواب
سائراً كالظليم يضربُ فى الليل   يحثّ الخطى وراء السراب
مستخفا بالدين والمنهج الأسمى   مُشيحا عن سنة وكتاب

فإذا ما تساءلنا على من تقع مسئولية هذا «الإهدار».. إهدار رصيد الأمة من شبابها؟.. على من تقع مسئولية تمزق الشباب نفسيا وعقليا وعقديا؟ كانت الاجابة: إنهم أيضا «الحكام الطواغيت» أما بُعْد الجريمة أو سببها فهو ما قاموا به من عملية «المسخ العلمى» إذ حرفوا حقائق التاريخ، وحَجبوا عن الشباب واقع أمتهم المجيد فى أيامها الخاليات، وجعلوا تاريخ مصر لا يبدأ إلا من اليوم الذى استولت فيه مجموعة من الضباط على السلطة، أما الفترة السابقة بما فيها من أمجاد علمية وعسكرية وثقافية، وأدبية فهى، «فترة ساقطة» والشاعر يواجه الشباب ويصارحه بهذه الحقيقة المرة:

حجبوا عنكم كفاح جدود   جعلوا النيل برزخاً لغُزاته
قبروه فكان وقفا عليهم   واستباحُوا ماعزّ من معجزاته
ماعرفتم تاريخ أمكمو مصر   وقد أخرسوا لسان رُواته
قتلوه عمدا على مشهد الدنيا   شهيدا ومثلوُا برُفاته

ثم تغيرت الحال.. بل تبدلت.. وانحدر أمر الأزهر بعد «قرارات التطوير الثورية» المشهورة.. وأصبح مؤسسه ممسوخة بلا كيان أو اعتبار، وتولت فى أسى أيامه النضرات الزاهيات:

وذوى زهرهُ وصَوّحَ مرعا   هُ وجالتْ بروضه الآفاتُ
وهَوَى صرحُه وفرّق أهليـ   ـه من الدهر غربة وشتاتُ
وانطوى عهده وشاهت مجاليـ   ـهِ وحلّتْ بصحنهِ الكارثاتُ

وفى «أمة الجب» عاش القضاء محنة رهيبة بلغت ذروتها فى ٣١ من أغسطس سنة ١٩٦٩ ومن مظاهر هذه المحنة إبعاد مئات من القضاة عن ساحة القضاء، وذنبهم أنهم من أصحاب الرأى الحر والشرف والنزاهة. وفى صوت تمتزج فيه نبرات الأسى برنات الغضب يصرخ الشاعر:

يا لها محنة تردّى بها الحقّ   وضاقتْ بها العدالةُ حَمْلا
ياوسامَ القضاء يرحمك الله   لقد شوهوك لونا وشكلا
لم تعدْ قادرا على نصرة مظلو   م على ظالم قصاصاً وعدلا

كان لمحنة القضاء.. أو كما يسميها البعض «مذبحة القضاء» ضحيتان: الضحية الأولى: قضاة عدول فصلوا من عملهم وسجن بعضهم «والضحية الثانية هى العدالة نفسها، بعد أن تربع على منصة القضاء فى عهد الظلم والظلام رجال فى أثواب القضاة وما هم بقضاة، وأصدروا من الأحكام ــ رهبة أو رغبة ــ ما سيظل عارا إلى الأبد فى تاريخ مصر، بل تاريخ الإنسانية. لقد صور الشاعر «محنة العدالة» هذه فى أبيات من الشعر تعد من أرقى الشعر العربى كله عاطفة وتصويرا وتعبيرا، وذلك فى قصيدته، «هذى يد الجانى» وهى تروى فى ايجاز مكثف بارع، وفى لقطات فنية أخاذة قصة أحد الطواغيت الصغار من أذناب الطاغوت الأكبر، وقد روى يديه من دماء ضحاياه، فانبرى أحد الضحايا ودماؤه تقطر من جرحه:

صارخاً يارقيبُ هذى يدُ الجا نى وهذا جرحى بكفّيه دامى
قال سيف القضاء لايعرف الزلـ ـفى ولم يخشَ غضبه الحكام
وإذا القضاء يجزيه بالعفو ويسدى إليه أعلى وسام

ومن عادة الطغاة أن يتشدقوا بالشعارات المتوهجة والعبارات البراقة المنقوشة مثل «سيادة القانون» و«استقلال القضاء»، و«الديمقراطية» و«حرية الشعب».. الخ، وكل ذلك زيف وضلال وباطل إذا نظرنا إلى الواقع المرّ الأليم..

وتستبد هذه النبرة اليائسة بالشاعر فتكاد تخنق صوته، وتلح عليه فى أبيات عديدة فى صدر الديوان كقوله:

هانتْ الأقدارُ يانفس فلا تطمَعى فى العيش حُلْواً رغدا
اطرحى الأوهامَ لاتنخدعى لاتقولى عبثاً إنّ غدا..
لاتَرومى الخيرَ فى مجتمع.. مولع بالشرِّ قلباً ويدا

ولا يشفع للشاعر — فى نظرنا — منطقه الذى استند إليه فى تبرير هذه السلبية وتلك الانعزالية اليائسة، وهو منطق يعتمد على ركيزتين: الأولى: اليأس من المستقبل لأن مقدماته وإرهاصاته توحى بأنه غائم.. بل مظلم، والثانية: اليأس من «الجهد الذاتى» أو «المحاولة الفردية» لأن «اليد الواحدة لاتصفق» على حد قول المثل الشعبى.

أنا منهُ وما أبرىء نفسى غيرَ أنى أرى الطريقَ ظلاما
لستُ أقوى وهل تصفّق كفٌ وحدَها أو ترد موتا زؤاما؟
كيف أقوى وذى الملايين حولى لاأرى منهُمُ فتىً مقداما

ومن حقنا أن نتصور خطورة هذا المنطق «الانسحابى السلبى» لو اعتنقه كل مواطن فى أى مكان وأية أمة، إذن ما استقامت حركة كفاح، وما قام لنضال قائمة. على أن التاريخ يقرر أن حركات النضال: صغراها وكبراها — تبدأ دائماً بفرد واحد.. بضربة واحدة.. بكف واحدة.. سرعان ما تتحول إلى ملايين من الأكف والأيدى..

وتعميم الحكم فى البيت الأخير ينقضه الشاعر نفسه فى قصائد أخرى ، فهو يقرر أن الساحة المصرية لم يكن فيها مجرد « صوت فردى » أو « كف واحدة » ، بل كان فى الميدان « قوة حقيقية مقاومة » ، وقفت فى وجه الظلم ، وهى التى صورها الشاعر تصويراً بارعا فى قصيدته « جنود الرحمن » ..

يركبون الصعابَ فى نصرة الديـ ـــن ومن عزمهم تهونُ الصعابُ
لايهابون فى الوغى شبح المو ت ، وللموت جيئة وذهابُ
هم جنودُ الرحمن درعهمو فى نصرة الحقّ سنةٌ وكتابُ

وعلى الرغم من هذا المأخذ يبقى الديوان ـــ للحق ودون إسراف فى الحكم ـــ ضميمة ناضجة جداً « لأدب السجون والمنافى » ذلك اللون من الأدب الذى يتطلب دراسة بل دراسات أكاديمية طويلة وواعية ، والمكتبة العربية مازالت صفرا من مثل هذه الدراسة .

وهذا وقد ألمحت فى مطلع مقالى إلى المفهوم الجديد للسجن أو « للجب » عند « على الفقى » فى ديوانه العظيم .. ولا أزعم أننى قمت بتقييم شامل لهذا الديوان ، إنما هى « جولة موضوعية » فى أحشائه وثناياه ، وهى لا تغنى عن نظرات ووقفات أخرى لتقييم العناصر الفنية فى الديوان من تصوير وخيال وأداء تعبيرى وقيم شعورية .. وكل أولئك يحتاج إلى بحث آخر ..

المراجع والتعليقات

(١) على الفقى فى غيابة الجب .
(٢) ومن هذا القبيل أيضاً ديوان شعر للدكتور محمد صلاح الدين الذى عمل وزيرا للخارجية فى وزارة الوفد قبل الثورة ولم يقدر لى قراءة الديوان ولكننى سمعته منه يلقيه فى جمع حافل فى القاعة الكبرى بجامعة الكويت فى أحد أيام شهر مارس سنة ١٩٧٢ . وكل قصائد الديوان تدور حول محنته أيام اعتقاله فى عهد عبد الناصر . ومن هذا القبيل أيضاً ديوان شعر ـــ أعلن عنه حديثاً ـــ لمحمد الحسناوى بعنوان « فى غيابة الجب » وهو نفس العنوان الذى يحمله ديوان على الفقى .
(٣) راجع سورة يوسف وخصوصا الآيات من ٢٣ إلى ٥٥ .
(٤) الأثر : بضم الهمزة وفتح الثاء : المكرمات والأعمال الطيبة (انظر ديوان الحطيئة وانظر كذلك الأغانى ٢ / ٦٠٤ تحقيق وشرح إبراهيم الابيارى ـــ طبعة دار الشعب بالقاهرة) .

(٥) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ١ / ٢٦٨ (تحقيق وشرح محمد محمود شاكر مطبعة المدني القاهرة ١٩٧٤ .

(٦) راجع : الأسس النفسية للابداع الفني مصطفى سويف ٢١٨ ــ ٢٢١ (الطبعة الثالثة ــ دار المعارف بالقاهرة) .

(٧) وقف النائب الوفدي عباس العقاد وصرخ صرخته المشهورة ألا فليعلم الجميع أن هذا المجلس مستعد أن يسحق أكبر رأس في البلاد في سبيل صيانة الدستور وحمايته ولم يستطع الملك فؤاد أن يحاسبه على قولته لتمتعه بالحصانة البرلمانية ولكن الفرصة سنحت بعد أشهر قليلة فقدمت النيابة العقاد للمحاكمة في ١٢ من أكتوبر سنة ١٩٣٠ لأنه كتب عدة مقالات في جريدة المؤيد يهاجم فيها الحكومة ونظام الحكم وحكم عليه بالسجن تسعة أشهر قضاها العقاد في سجن مصر من يوم ١٣ من أكتوبر ١٩٣٠ إلى ٨ من يوليو ١٩٣١ .

وكان كتاب (عالم السدود والقيود) هو حصيلة معاناة العقاد وتجربته في السجن طيلة هذه المدة (انظر: رجاء النقاش : العقاد بين اليمين واليسار ٥٩ ــ ٩٥ . ومحمد طاهر الجبلاوي : في صحبة العقاد ٩٨ . والدكتور جابر قميحة : منهج العقاد في التراجم الأدبية ١٥١ ــ ١٥٢ .

(٨) طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦ . والكتاب ترجمة ذاتية للكاتب إلى الفترة التي سبقت قيام الثورة العراقية . وقد حكم عليه بالسجن لمدة أربع سنوات لاتهامه باشتراك في ثورة رشيد عالي الكيلاني ومحاولة الاعتداء على الأمير عبد الاله الوصي على عرش العراق ، وقد وصف محاكمته ومشاعره وتجاربه في السجن في الصفحات ١٧٥ ــ ٢٧٥ .

(٩) وعلى سبيل التمثيل ــ انظر العقاد في تحليله الرائع لأربع شخصيات التقطها من أربعة آلاف انسان تحويهم جدران السجن : أحد هؤلاء مجنون يتنازعه السجن والبيمارستان والثاني مجنون أيضاً ولكن على طراز آخر من الجنون والثالث على مقعد مبتور الرجلين إلى الفخذين والرابع خليط من الجنون والعربدة والمكر والنذالة المصطنعة والجموح الصحيح (عالم السدود والقيود ١٩٧٨ ــ طبعة مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٣٧) وانظر كذلك تلك الصورة النفسية التي رسمها محمود الدرة لشخصية مجرم سجين يدعى « علي زين » (حياة عراقي من وراء البوابة السوداء ٢٣٠ ــ ٢٣٤) .

الفصل السابع

الوصايا العشر

بين الولاء التراثي والإسقاط السياسي

الوصايا العشر
بين الولاء التراثى والإسقاط السياسى

يستطيع الباحث في الشعر العربى القديم أن يعثر فى تضاعيف كثير منه على كثير من الشرائح التراثية سواء أكانت حقائق تاريخية أو أحداثا أسطورية أو «تاريخسطورية» أى مزيجا من الواقع التاريخى والأحداث والمعطيات الأسطورية (١) . بل قد يقف الشاعر قصيدته كلها لشخصية أو شخصيات تراثية كما فعل البوصيرى فى بردته .

فإذا ماعبرنا قرون الماضى إلى العصر الحديث رأينا البارودى بطاقته الشعرية الهائلة استطاع أن يخلص الشعر العربى من مظاهر الضعف والركة والغثاثة التى كان غارقاً فيها ، وأن يصل الشعر العربى بعصور الفحول الزاهرة ، وأن يوسع من أغراضه التى كادت تختنق فى الإخوانيات والتوسل بالأولياء والألغاز والأحاجى ، وأكمل الشوط بعده الرعيل الثانى من الإحيائيين مثل شوقى وحافظ وأحمد محرم وأحمد نسيم .

وكان للإحيائيين تعاملهم «الأفقى التسجيلى» مع التراث ، ظهر ذلك فى المعارضات الشعرية (٢) ، ورصد وقائع التاريخ المتتابعة (٣) ، وربما جاءت القصيدة مطولة تدور حول شخصية تاريخية واحدة كعمر بن الخطاب وعلى بن أبى طالب

وأبي بكر الصديق (٤). هذا طبعا غير ما نجده في شعرهم من خيال وصور تراثية قديمة، وتضمينات واقتباسات من القرآن الكريم والحديث الشريف والحكم والأمثال العربية.

ومع ظهور جماعة الديوان ومدرسة أبولو أخذ تناول الآثار التراثية في الشعر شكلاً آخر من جهة، وامتد إلى التراث الأجنبي من جهة أخرى، فاستمد شعراء المدرستين المعطيات الأسطورية اليونانية والرومانية، وشاعت الإشارات إلى هذه الأساطير في شعر العقاد وأبي شادي وغيرهما (٥).

ولكن التعامل مع التراث لم يخرج من نطاقه «الأفقي التسجيلي» إلى نطاقه «التوظيفي الفعال» إلا مع بداية «الخمسينيات» على أيدي شعراء الشعر الحر، واتسع نطاق هذا التوظيف موضوعيا «فلم يعد تراثا عربيا إسلامياً وحسب، وإنما غدا تراثا إنسانياً» (٦) ومن ناحية الكم والامتدادات اتسعت الدوائر، وتعددت الزوايا التي يتعامل منها الشاعر الجديد مع التراث مثل التاريخ والتراث الشعبي والأقنعة والمرايا والتراث الاسطوري (٧).

وكان وراء هذا التوظيف بزواياه وطوابعه وأبعاده المتعددة أسباب ودوافع مختلفة أهمها: تغير نظرة المجتمع للشاعر وتقييمه بقدر تعدد أدواته وامتداداته الفكرية والثقافية ومن أهمها التراث الإنساني. ومنها إعجاب الشعراء بالإبداع الغربي، وشعراء التراث الإنساني والاسطوري من أمثال ت. س. إليوت وخصوصا قصيدته «الأرض الخراب» THE WASTE LAND. ووصل هذا الإعجاب أحياناً إلى حد التعبد والتقليد الامتصاصي. وهناك عوامل ترجع إلى طبيعة الأوضاع السياسية وأساليب الحكم في البلاد العربية وطريقة تعامل الأنظمة المختلفة بها مع المواطن العربي في فترات غاب فيها القانون، وتوالت فيها الانكسارات والانتكاسات على الأمة العربية مما دفع كثيراً من الشعراء إلى الهروب إلى التراث والتواري خلفه، وان كان قلة منهم قد اندفعوا ـ لأسباب عقدية وقومية حادة ضيقة ـ إلى التهجم على تراثنا العربي والإسلامي والإزراء به (٨).

• • •

وكان أمل دنقل ـ رحمه الله ـ (١٩٤٠ ـ ١٩٨٣) من أبرز شعراء الجديد

الذين وظفوا الشرائح التراثية في العصر الحديث. وجاء هذا التوظيف عنده على سبيل الإشارة والإلماح والتضمين الجزئي، وفي حالات كثيرة جاء على سبيل الاستغراق الكلي للقصيدة من أولها إلى آخرها. وفي جميع الحالات نستطيع أن نجزم — في اقتناع وطمأنينة — أن الأفكار والطوابع والشخصيات والأبعاد التراثية قد هيمنت على أغلب ما نظمه من شعر، وإن جاء ذلك — طبعاً — بمقادير متفاوتة.

ولكن اللافت للنظر حقاً أن نجد «أمل دنقل» المصري ابن الصعيد — أغنى شطري مصر بالآثار الفرعونية — لا يعطي التراث الفرعوني أدنى اهتمام، ولا يقف عنده في شعره. وقد علل «أمل» انصرافه عن هذا التراث: بأن الإنسان المصري المعاصر «لا يعيش التاريخ الفرعوني في أعماقه»(٩). بل إن انتماء المصري الحقيقي هو انتماء عربي إسلامي(١٠). والعرب — كما يقول أمل «هم في الأصل أصحاب كل تراث المنطقة السامي الذي انتهبه اليهود وأودعوه كتابهم، وادعوا أنه تاريخهم»(١١).

ومن العوامل الذاتية التي تشترك في تفسير اعتزاز أمل بالتراث العربي الإسلامي أنه ينتمي — كما كان يكرر دائماً — إلى قبيلة عربية دخلت مصر أثناء الفتح الإسلامي(١٢). كما كان للبيئة الأسرية أثرها في هذا التوجيه، فأبوه كان عالماً من علماء الأزهر، وكان الوحيد في العائلة، بل القرية كلها الذي حصل على إجازة العالمية من الأزهر سنة ١٩٤٠، وهي السنة التي ولد فيها أمل(١٣). وعاش أمل يلتهم من صباه مكتبة أبيه العامرة بالكتب الدينية والعربية، فكان من مقروءاته الباكرة «نهج البلاغة» للإمام علي، وديوان «الشريف الرضي»، ورسائل بديع الزمان الهمذاني، وألف ليلة وليلة، و«الفتوحات المكية» لابن العربي(١٤).

• • •

وقد وظف أمل في شعره عشرات من الوقائع والأساطير والشخصيات العربية والإسلامية، فنلتقي في قصائده بزرقاء اليمامة وحرب البسوس وكليب وسالم الزير وخالد بن الوليد وحطين وصلاح الدين وأبي موسى الأشعري والمتنبي وقطر الندى

وخمارويه وغيرهم. ووراء كل أولئك كثيراً جداً من الإسقاطات السياسية والاجتماعية والإنسانية. ونحاول في مقالتنا هذا أن نقف عنده «تاريخسطورة» واحدة (*) هي «حرب البسوس» (١٦) وقد وصلنا هذه «التاريخسطورة» في قصة باسم «قصة الزير سالم الكبرى» أو «قصة الزير سالم المهلهل بن ربيعة» بأسلوب جاء مزيجاً من العربية الدارجة المسجوعة وبعض اللهجات العامية، وقد تناثر في تضاعيف القصة كثير من الشعر الركيك الغارق في الكسورات العروضية.

وحاول الدكتور لويس عوض جاهدا (١٧) أن يرد هذه الحكاية إلى أصل غير عربي ارتكازا على بعض الملامح الشبهية بين بعض جزئياتها وأسطورة أوريست في أسخيلوس وسوفوكليس و أوربيديس وأسطورة هاملت. ويرى أن الأسطورة المصرية القديمة: إيزيس وأوزيريس وابنهما حورس المنتقم لأبيه هي الينبوع الأصلي الذي انبثقت منه هذه الأشكال المختلفة لهذه الأسطورة الأساسية في مختلف العصور وفي مختلف البلاد (١٨). ويرى كذلك أنه ليس هناك ما يمنع أن يكون النص الأصلي لهذه الحكاية نشأ في الجاهلية البعيدة قبل الإسلام بكثير بلغة غير العربية ثم ترجم إليها (١٩).

ولم يقدم الدكتور لويس دليلاً واحداً يقطع بصحة ما ذهب إليه، وكل ما قدمه من ملامح وصور لا يمكن أن يعتد بها في مقام الجدل والتدليل، ومن ثم نجدنا في حل من رفض حكمه أو أحكامه السابقة لسببين:

الأول: أن وجود بعض وجوه الشبه بين عملين لا يقطع بأخذ أحدهما عن الآخر أو تأثره به، وهي قاعدة مطردة ــ لا في الفن والعلوم الإنسانية فحسب ــ ولكن في العلوم التجريبية كذلك.

والثاني: أن النماذج التي قدمها واستشهد بها لا تحمل أي لون من التحديد والتميز بل هي عدة صور وعادات وسلوكيات لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات قديماً وحديثاً. ولنجتزىء بمثال واحد يُبين عما تذهب إليه.

جاء في الحكاية الأصلية قال الراوي: «ولما اشتهر مقتل كليب، ووصل إلى أبياته الخبر، وعلمت بذلك جميع أهله وبناته، مزقوا الثياب، وأكثروا من البكاء

والانتحاب، فتهتكت الوجوه الملاح، ووقع في الحي العويل والصياح، وكسرت الفرسان السيوف والرماح، وخرجت بنات كليب من الخدور، وهن مهتكات الستور، ناشرات الشعور، حافيات الأقدام، يقطعن السهول والآكام، وقدامهن أختهن اليمامة، وكان ذلك اليوم مثل يوم القيامة..» (٢٠).

ويعلق الدكتور لويس على هذا المشهد بقوله «هذا المشهد الرهيب لمناحته كليب يوحي إلينا إيحاء بمدخل «حاملات القرابين» لأسخيلوس، حيث نجد «الكترا» بنت «أجاممنون» مثل اليمامة بنت كليب، تتقدم كوارس الإماء النائحات إلى قبر أجاممنون..» (٢١).

وواضح ما في كلام الدكتور لويس من تعمل وإسراف وانتفاش، فليس في مشهد الحكاية العربية أي ملمح يعطيه خصوصية معينة، بل ما عرض يحدث في أية مناحة، ولا أغلو إذا قلت به يحدث في كثير من القرى المصرية ـ وخصوصا قرى الصعيد في الجنازات والمناحات ما هو أشد وأعتى.

• • •

والخلاصة أن من يقرأ تاريخسطورة الزير سالم لن يجد فيها ما هو غريب على البيئة العربية في شخصياتها ووقائعها وأحداثها وأدائها التعبيري، وخصوصاً إذا أخذنا في اعتبارنا أنها لم تكتب في عصر واحد، بل كتبت في عصور متعددة امتدت إلى العصر التركي (٢٢). ويمكن الاهتداء إلى هذه الحقيقة بمعالم متعددة: فكرية وتصويرية وتعبيرية وعقدية من أهمها في نظرتا معلمان هما:

١ ـ الأساليب القرآنية والعبارات الإسلامية الكثيرة التي غصت بها الحكاية.

٢ ـ النبوءة التي ألقاها تُبّع الملك اليماني، وفيها يتنبأ بظهور النبي ـ ﷺ ـ والخلفاء الراشدين، وفيها يحدد اسم قاتل الإمام علي بن أبي طالب وأسماء قادة التتار، وبني أيوب، وآل عثمان.

• • •

وعلى هذه «التاريخسطورة» بنى أمل دنقل مطولة شعرية بعنوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس» (٢٣) وجعلها الشاعر من قسمين: الأول: بعنوان

« الوصايا العشر » (٢٧٦ ـــ ٢٨٦) وهو يمثل القسم الأهم فى المطولة من الناحيتين الفكرية والفنية فى نظرى والثانى بعنوان « أقوال اليمامة » (٢٨٧ ـــ ٢٩٧) .

والقسم الأول انتهى منه أمل فى نوفبر (تشرين الثانى ١٩٧٦) . أما القسم الثانى فقد جاء غُفْلاً من التاريخ ، وان جاء فى التذييل النثرى على المطولة (ص ٣٠٢) أن « أمل » انتهى من المطولة بجزئيها ما بين ١٩٧٦ ـــ ١٩٧٧ . بينما يذكر أحد الكتاب أن القسم الثانى « أقوال اليمامة نظم سنة ١٩٨٠ أى بعد نظم القسم الأول بقرابة خمس سنوات (٢٤) .

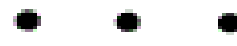
والقراءة المتأنية المتعمقة للجزئين تقودنا إلى الحكم بأن هناك فجوة زمنية بين نظم الجزء الأول والجزء الثانى ، وهذا الاستنتاج مبنى على الشعور العميق باختلاف جو التجربة وعبقها ومنحاها الفكرى وطوابعها وأبعادها الفنية فى الجزئين . وإن كنت أرى أن هذه الفجوة الزمنية لا تزيد على العام أو العامين على أكثر تقدير .

ويشرح أمل موقفه الفكرى وطبيعة عمله ، والهدف الذى تغيَّاه فى مطولته بشطريها فيقول « حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربى القتيل أو للأرض العربية السليبة التى تريد أن تعود للحياة مرة أخرى ، ولا يرى سبيل لعودتها ، أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم ، والدم وحده وهذه المجموعة عبارة عن قصائد مختلفة استحضرت شخصيات الحرب وجعلت كلاً منها يدلى بشهادتها التاريخية حول رؤيتها الخاصة ، ومن الطبيعى أن يكون لكل من هذه الشخصيات شهادتها المختلفة عن شهادة الأخرى » (٢٥) .

وشخصيات التاريخسطورة الرئيسية ـــ وإن تفاوتت فى الأهمية باختلاف قدر المساحة الزمانية والمكانية والحدثية التى شغلتها ـــ هذه الشخصيات هى : البسوس (صاحبة الناقة) وكليب بن ربيعة (الزعيم القتيل) وجساس بن مرة (القاتل) وجليلة بنت مرة (شقيقته وزوجة كليب) والمهلهل بن ربيعة الملقب بالزير أو أبو ليلى المهلهل الكبير (وهو أخو كليب وخليفته فى قيادة قومه) ثم اليمامة (بنت كليب) وأخيراً الهجرس (ابن كليب) .

ولكن «أمل» لم يستحضر إلا شخصيتين فقط من هذه الشخصيات: الشخصية الأولى هي شخصية كليب في ساعاته الأخيرة ليكتب وصاياه العشر. والشخصية الثانية شخصية اليمامة لتطرح مراثيها.

أما بقية الشخصيات فلم تُدل بشهادتها كما وعد أمل. ولا عجب في ذلك فقد كان «أمل» شاعراً مقلا متردداً، كثير التنقيح والتغيير والتبديل في شعره. ولكن ما أنجز من هذه المطولة يدل على أنه قرأ تاريخ هذه الفترة وسيرة الزير سالم قراءة جيدة، وتشهد زوجته بأنه قد قرأ كذلك كل الدراسات والإبداعات المختلفة التي تناولتها، بل كل السير الشعبية العربية، وكل الأساطير وأيام العرب القديمة، وكتب الأنثربولوجيا (٢٦).



فأمل إذن قد عاش أعماق هذه «التاريخسطورة» وأبعادها المختلفة، وتنفس جوها حتى وصل به الأمر إلى حد «الولاء الآسر» لشخصياتها في جوهرها وخطوطها الأساسية وما ارتبط بها من أحداث رئيسية، وطبيعة العلائق التي تربط بين كل أولئك في تواصل وتفاعل بريء، من الافتعال. وبشيء من التفصيل نسجل أن هذا الاقتراب أو ما سميناه «بالولاء التراثي» انعكس في عناصر ومظاهر متعددة أهمها:

١ــ **الشخصيات:** فالشاعر التزم بالخطوط الرئيسية لهذه الشخصيات، ولم يحدْ بها عن واقعها الوجودي، كما لم يفسرها تفسيرا تخرج بها عن طبيعة كينونتها التاريخية أو الأسطورية (٢٧).

٢ــ **الوقائع والأحداث:** فكل الأحداث التي أوردها أمل ليس فيها حدث واحد مخترع، مع اختلاف طبعا في التشكيل والتصوير ومناحي الخيال واتجاهاته بين الحدث في «عرضه التراثي» والحدث «في عرضه الجديد» استجابة للمقتضيات الفنية.

وبلغ بأمل هذا الاقتراب أو هذا الولاء إلى تصدير «الوصايا العشر» بالحدث الذي سبق كتابة كليب لوصاياه منقولا بنصه من الحكاية الأصلية بأسلوبها التراثي «فنظر كليب حواليه وتحسر، وذرف دمعة وتعبر، ورأى عبدا واقفا فقال له: أريد

منك يا عبد الخير — قبل أن تسلبنى أن تسحبنى إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتى إلى أخى الأمير سالم الزير فأوصيه بأولادى وفلذة كبدى. فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس فى ظهره، والدم يقطر من جنبه فغمس كليب إصبعه فى الدم وخط على البلاطة، وأنشأ يقول .. » (٢٨).

وصنع أمل نفس الشيء فى تصدير الجزء الثانى من المطولة « أقوال اليمامة ومراثيها » (٢٩).

٣ — **العبارة المحورية « لا تصالح »** التى وردت فى كل من التاريخ المخطوطية ومطولة أمل فى شطرها الأول عشر مرات (٣٠)، وإن جاءت فى التراثية فى نهاية الشطور الأولى من الأبيات، بينما جاءت عند أمل فى صدر كل جزء من أجزاء القصيدة العشرة، ثم جاءت عند أمل عشر مرات أخرى فى ثنايا القصيدة.

ويأتى النهى عن الصلح فى شعر التراثية والقصيدة مؤكدا دائماً فى كل بيت بضرورة رفض سالم الزير لكل ما يعرضه الأعداء من مغريات مجزية فى سبيل الفوز بهذا الصلح.

٤ — **الالتزام المعنوى لمضامين كثير من العبارات: ومن ذلك على سبيل التمثيل:**

أ — من وصايا كليب فى التراثية (ص ٥٨)

وثانى شرط أخوى لا تصالح ولو أعطوك مالاً مع عقود

ومن وصاياه — عند أمل —

لا تصالح

ولو منحوك الذهب.

ب — وفى التراثية (ص ٥٨)

وثالث شرط أخوى لا تصالح ولو أعطوك نوقاً مع عهود

وعند أمل:

لا تصالح

فما الصلح إلا معاهدة بين ندين
(فى شرف القلب)
لا تنتقص.

جـ- وفى التراثية (ص ٥٩):

وخامس شرط أخوى لا تصالح فإن صالحت لست أخى أكيدْ

(ونلاحظ فى كل أبيات وصايا التراثية تكرار كلمة (أخوىْ) أى أخى لإستثارة الشعور الحاد بقيمة هذه الرابطة النَّسبية حتى ينهض الزير للثأر) ونجد نفس المعنى والاستثارة عند أمل:

لا تصالح — ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك — أقلْب الغريب كقلب أخيك؟ — أعيناه عينا أخيك؟ — إننى كنت لك فارسا وأخا وأبا — كيف تخطو على جثة ابن أبيك؟.

د- وفى التراثية يجيء على لسان اليمامة (١٣٦)

أنا لا أصالح حتى يعيش أبونا ونراه راكبْ يريد لقاكمْ

وكذلك يورد أمل على لسانها:
أبي لا مزيد
أريد أبى عند بوابة القصر
فوق حصان الحقيقة
منتصبا من جديد

• • •

وثمة اعتراض يمكن طرحه فى هذا المجال مؤداه أن اقتراب الشاعر الجديد — أى شاعر— من التراث إلى حد الولاء — كما ذكرنا— يعد فى نظر النقاد عيبا فنيا فادحا يكاد يشد شاعر الجديد إلى مدرسة الإحياء بمنهجها التسجيلى الأفقى للتراث. ولكن هذه «السمة» لا تؤخذ على أمل، بل تحسب له — فى نظرى لأنها كانت مصحوبة بما يمكن أن تسميه «تحفظات أو احتراسات» فكرية ونفسية ومنهجية يمكن إجمالها فى إثنين رئيسين:

الأول: أن « أمل » مع هذا الاقتراب الشديد لم يعتمد على السرد التاريخي أو الأسطوري بقدر اعتماده على إبراز طروحات نفسية، وقيم إنسانية وقومية، تحقيقا لغائية سياسية كانت ــ ولاشك مختمرة في ذهن أمل قبل أن يشرع في نظم القصيدة.

الثاني: أن هذا « الولاء التراثي » لم يكن مقصوداً لذاته، ولم يبعده عن الواقع السياسي والاجتماعي المصري والعربي المعاصر، بل على العكس كان الأول مُعَبّراً ووسيلة للثاني. فقد نظمت هذه القصيدة بعد توقيع اتفاقية فصل القوات الثانية بين إسرائيل ومصر سنة ١٩٧٥، وبدأت تظهر في الأفق الغمائم والإرهاصات الأولية لاتفاقيتي كامب ديفيد ومعاهدة الصلح مع اسرائيل (٣١).

ومن ثم جاءت هذه القصيدة رداً أو نقضاً سياسيا وعقلانياً على منطق الصلح مع إسرائيل وأعداء الأمة العربية بحيث جاء كل نهي (لاتصالح) في الوصايا العشر مصحوبا ومدعما بدليله وحيثيته، حتى أننا لو أعدنا صياغة الخطوط الرئيسية للقصيدة في صورة نثرية لجاءت « عريضة سياسية لرفض الصلح » وحيثيات هذا الرفض على النحو التالي:

١ ــ الصلح يتضمن تنازلاً عن قيم نفسية واجتماعية وقومية لا يمكن التعويض عنها مهما كان المقابل.

٢ ــ الصلح تفريط في حق الضحايا الذين سقطوا صرعى حروب العدوان والبغي.

٣ ــ الصلح لا قيمة له ولا مكان ولا احترام عند قوم لا يرعون الجوار والسلام.

٤ ــ الصلح تفريط في حق الأحياء من الأرامل والثكالى واليتامى.

٥ ــ لا يستقر حكم ولا ملك ولا شرف بالصلح مع أعداء اتسموا بالخيانة والغدر.

٦ ــ شعارات السلام والصلح والاستقرار التي يطلقها الأعداء وأذنابهم لا تمثل حقيقة نواياهم.

٧ ــ الحلول الجزئية لا يمكن أن تكون طريقا للحل الكلي الشامل، لأن القضية تخف الحماسة لها مع الأيام « وتبهت شعلتها في الضلوع إذا ما توالت عليها الفصول ».

٨ــ نحن أمة الضحايا : الأرض والرجال والمال ، واستيفاء الحقوق ممن غدروا بنا أمر منطقى يتفق مع أصول الحق والعدالة .
٩ــ أعداؤنا ليسوا أقوى منا حتى نقبل الصلح معهم ، وخصوصا إذا لم يكن الصلح «معاهدة بين ندين فى شرف القلب لا تنتقص» .
١٠ـ دعاة الصلح لا يمثلون المصلحة الحقيقية للوطن إنما هم دعاة استكانة ليتفيئوا ــفى هدوءــ ظلال الرفاهية والمتعة والهناءة (٣٢) .

فالمعطى التراثى يفرز هذه المعطيات السياسية المعاصرة دون افتعال ، وقد يتلاحم المعطى التراثى بالمعطى السياسى فى هذه القصيدة ، ولكنه لا يصل إلى حد الانفراد والانعزال الذى يبعده أو يجعله مجافيا لطبيعة الواقع الوجودى للشخصية ، أو يصل به إلى درجة «الانكشاف» الذى يفضح الرمز ، ويقلل من القيمة الفنية للقناع بل يهتك وجوده ذاته . ولأكتف بمثال واحد يوضح هذه المقولة : جاء على لسان «كليب» فى وصاياه لأخيه ــفى معرض الحديث عن جساس الذى اغتاله :

والذى اغتالنى محض لص
سرق الأرض من بين عينى
والصمت يطلق ضحكته الساخرة

فالمعروف تاريخيا ــأو تاريخسطوريا ــ أن المشكلة لم تكن مشكلة «أرض» ولكنها مشكلة «دم» يطالب القتيل أخاه بالثأر له . فالأرض تأتى ــفى الإسقاط السياسىــ «معادلاً موضوعياً» للدم وهو قطب الرحى فى التراثية ، وذلك يرفع من قيمة أرضنا العربية المنهوبة من جهة ، ويُبشِّع الجُرم الصهيونى بنهب هذه الأرض العزيزة من جهة أخرى . ومع هذا التفسير وذاك الفهم يبقى الرمز رمزا والقناع قناعا لأن «المقولة» بوجهيها ــالتراثى والإسقاطى المعاصرــ لم تخرج الشخصية أو الشخصيات التراثية عن جذورها وأبعادها الوجودية الأصلية . وهذا «التلبس» غير المفتعل بين «التراثى» و«المعاصر» يقوى من طبيعة هذا المفرز فى شكل إسقاط سياسى .

ولعل قيمة هذا المثل المتوازن الذى سقناه تظهر بصورة أوضح إذا ما وازنا مقولة

كليب بما جاء على لسان «يهوذا الاسخريوطى» (٣٣) فى قصيدة «بلند الحيدرى» (توبة يهوذا):

«أنا أدرى ـــ أن شعبى يأكلُ الحقدُ عروقَهْ ـــ كلما أبصرَ بى الوحشَ الذى داس حقوقَهْ ـــ كلما أبصر بى الليلَ الذى سدَّ طريقَهْ ـــ أنا أدرى أىَّ وحشٍ ـــ أىَّ ليل ـــ كنتُ يا شعبى عليك ـــ أنا أدرى كيف ألقيتك فى الدرب ـــ ولم أترك لديك ـــ غيرَ جوع ودبار ـــ يا صغارى ـــ.. فهنا ألف قتيل ـــ وهنا ألف سجين ـــ وهنا ألف صغير لم ينل غير سجونى (٣٤).

بلند الحيدرى هنا يقدم «صورة عصرية» ليهوذا الاسخريوطى «يعترف فيها بجرائمه، وكلها جرائم عصرية. فوجه «يهوذا» هنا قناع لشخصية الحاكم الظالم الذى أهدر كيان أمته وكرامتها، وسحق حاضرها ـــ ومستقبلها، ولكنه لم يدرك ذلك إلا بعد أن سقط فى يد الشعب وفات الأوان، دلات حسين مندم (٣٥).

ولكن المعطى السياسى هنا أصرخ وأجهر بكثير جداً من «الوجود التراثى» لشخصية يهوذا، حتى تكاد الوشيجة تنعدم بين الشخصية التراثية والقناع ـــ أو بتعبير آخر ـــ بين أبعاد الشخصية التراثية والإسقاطات السياسية المعاصرة التى تجتمع وتتضافر لتعلن حتمية النهاية المأساوية الوخيمة للحاكم الدكتاتور الذى يعتمد أسلوبه فى الحكم على السجون والمعتقلات والحرق وسفك الدماء ونهب أموال الناس.

وبهذا الافتعال أصبحت الشخصية التراثية ـــ ومن المفروض أن تكون هى القاعدة والأصل والأساس ـــ ناصلة الوجود، لأن وجودها التاريخى لا يدل على تمتعها بالإمكانات التى تعطيها الحق ـــ دون تكلف وتعمّل ـــ فى إفراز هذه الإسقاطات السياسية المعاصرة (٣٦).

ولا يفهمنّ أحد أننا بهذا القول نحجر على حق الشاعر فى أن يفسر الشخصية التراثية تفسيراً جديداً أو يمنحها أبعاداً وأعماقاً لم تكن لها فى الواقع. إننا لو ذهبنا هذا المذهب لوقفنا بالشخصية التراثية عند الحدود التى وقف عندها القدماء، وكثير من شعراء الإحياء بمنهجهم «التسجيلى الأفقى»، وهو منهج أقرب إلى منطق التاريخ منه إلى طبيعة الفن، كما شرحنا فى مطلع هذا المقال.

ولكننا نعنى أن حرية الشاعر فى تعامله مع الشخصية التراثية يجب أن تبرأ من التسيب والانفلات والعشوائية وسوء الاختيار ولن يتحقق ذلك فى نظرى إلا بتحقق شرطين :

الأول: أن يرتكز هذا التحرر على مقتضيات فكرية وفنية لها قيمتها ولزومها فى العمل الشعرى .

الثاني: ألا يبلغ هذا التحرر درجة عزل الشخصية التراثية وقطعها عن جذورها القديمة وخطوطها الوجودية الرئيسية التى تشكل واقعها التراثى ، وإلا أصبحت الطروحات الإنسانية والإسقاطات السياسية المعاصرة ـــ التى وظف الشاعر الشخصية التاريخية من أجلها ـــ واهية الوجود ، ناصلة التأثير ، لأن القارىء المتلقى يستقبل هذه المعطيات ووجدانه مشغول بتصور قَبْلى لأبعاد الشخصية التراثية فى طوابعها العامة على الأقل .

وعودا على ما ذكرناه من قبل من أن بلند الحيدرى لم يكن موفقا فى اختيار « يهوذا » فى قصيدة من قصائد القناع ، لأن كل الطروحات والإسقاطات السياسية التى حرص الشاعر على إبرازها لا تتسق مع أبعاد شخصية « يهوذا » فى واقعها التراثى ، نقرر أن أمل دنقل أخطأه التوفيق كذلك «فى اختيار شخصية أبى نواس قناعا يناصر الحق والعدل ، ويواجه الظلم وينتصر للكلمة ، لان جذور هذه الشخصية التى عاشت للخمر والشذوذ والتهتك أقوى وأعتى من أن تنزع أو تترك من ضمير الناس مثقفيهم وعوامهم . وقلبها ـــ كما فعل أمل ـــ ليس له أى مقتضى فكرى أو فنى ، بل إنه يضعف حاسة المتلقى لتقبل المضامين والأفكار التى حرص أمل على منحها أو الإيحاء بها (٣٧) .

وكان إخفاق أمل دنقل هنا أشد من إخفاق بلند الحيدرى ، لأن شخصية يهوذا لم تعدم « بقعة عار » فى حياتها الواقعية وهى « الغدر بالسيد المسيح » ، وهى قد تتخذ نقطة دفاع عن بلند الحيدرى فى تشكيله القناعى لشخصية يهوذا ، وإن كانت فى نظرى ـــ نقطة واهية هينة ، لأن الشخصية التاريخية هنا لا تملك من الإمكانات والأبعاد الأخرى ما يمكنها من إفراز هذه الإسقاطات السياسية ، كما ذكرت من قبل .

أما شخصية «أبي نواس» فليس في حياتها «نقطة واحدة» تصلح أن تكون دفاعاً أو مبررا — ولو كان واهيا لصبه في شخصية قناعية تناصر العدل والحق، وتنتصف للكلمة والحرية.

وليس كذلك أمل دنقل في توفيقاته المتعددة في شخصياته القناعية أو الرمزية الأخرى مثل زرقاء اليمامة والمتنبي وقطر الندى وخمارويه وكليب وجساس.

وأخيراً لا يعتبر من باب التحريف للشخصية التراثية وصف أمل لزرقاء اليمامة بأنها عرافة في قصيدته المشهورة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» (٣٨)، مع أنها لم تعرف بهذه الصفة في التاريخ (٣٩). وان اشتهرت بقدرتها الفائقة على الرؤية البعيدة على مسيرة أيام، ويقال إنها حذرت قومها من جيش حسان تبع، وقد رأت الجيش مستترا بأشجار على بعد ثلاثة أيام من وطنها، فلم يصدقوها فكانت الهزيمة النكراء.

فوصف أمل لها «بالعرافة» لا يعد خروجا على أبعاد الشخصية، لأن العرافة — كمعتقد المجتمع الجاهلي — تعنى معرفة الخفايا واستشفاف المستقبل، فهي رؤية بالبصيرة لا ضير أن تضاف لمن كانت أشهر أهل زمانها بقوة البصر. كما أن المقتضى الفني يستلزم هذا الوصف لأن «أمل» رمز لشخصية الزرقاء — لا إلى مصر كما يرى الدكتور لويس عوض (٤٠) ولكن إلى «الصفوة» من بنى مصر كتابا وشعراء ودعاة، هؤلاء الذين رصدوا أنفسهم لدق أجراس الخطر، وتنبيه حكام مصر إلى نذر الكارثة التي نزلت بمصر سنة ١٩٦٧، منتصرين لكلمة الحق والحرية، فكان نصيبهم القتل أو السجن والتشريد، وهو ما يذكرنا بمصير زرقاء اليمامة على يد تبع حسان ملك اليمن (٤١).

• • •

والخلاصة أن نجاح الشاعر في توظيف التراث يتحقق — إلى أبعد مدى — إذا ما استطاع الشاعر — في دقة وتوازن — أن يوفق بين ما أسميته «بالولاء التراثي» وتمكين الشرائح التراثية — دون تعمل وتعسف وافتعال — من إطلاق طروحاتها الإنسانية والفكرية، وإفراز إسقاطاتها السياسية المعاصرة، وهو ما وفق إليه أمل دنقل — رحمه الله — في الوصايا العشر،،

المراجع والتعليقات

(١) انظر على سبيل التمثيل: معلقة النابغة الذبياني وحديثه عن زرقاء اليمامة في خمسة أبيات منها ص٢١٨: شرح القصائد العشر للتبريزي. القاهرة ١٣٥٢، وانظر كذلك قصتها مع جيش تبع في ديوانالنمر بن تولب وهو شاعر مخضرم ص٧٤. بغداد ١٦٩٦٩.

(٢) مثل معارضة البارودي لبردة البوصيري بمطولته «كشف الغمة في مدح سيد الأمة»، ومعارضة شوقي لها بنهج البردة، وكذلك معارضاته لبائية أبي تمام ونونية ابن زيدون وسينية البحتري.

(٣) انظر مثلا مطولة شوقي (كبار الحوادث في وادي النيل) وهي من ٢٦٤ بيتاً الشوقيات ١/ ١٧. دار الكتاب العربي. بيروت (د. ت).

(٤) مثل عمرية حافظ: ديوانه ١/ ٧٧. دار العودة بيروت (د. ت) وعلوية محمد عبدالمطلب. ديوانه ٢٣٠: ط ١ مطبعة الاعتماد. القاهرة.

وبكرية: عبدالحليم المصري وقد نشرت بجريدة الأفكار بالعدد ٢٥٢٠ مايو ١٩١٨ وانظر كذلك: جابر قميحة «صوت الإسلام في شعر حافظ ابراهيم» ١٦٣ — ١٨٤ دار الصحوة. القاهرة ١٩٨٧.

(٥) انظر: أحمد قدورة «المعطيات التراثية» دراسة في مجلة (الحياة الثقافية) العدد ٤٠ — ١٩٨٦ — تونس. وانظر كذلك د. عبدالعزيز الدسوقي ص٣٣: جماعة أبولو. ط(٢) الهيئة العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٦.

(٦) د. احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ١٤٩. الكويت ١٩٧٨.

(٧) انظر في تفصيل ذلك المرجع السابق من ١٥٠ — ١٧٣.

(٨) للوقوف على تفصيل هذه العوامل انظر: جابر قميحة «التراث الإنساني في شعر أمل دنقل» ٢٢ — ٣٤ (مكتبة النهضة المصرية القاهرة) ١٩٨٧.

(٩) من حديث لأمل دنقل لمجلة «اليمامة» السعودية العدد ٦٢٥.

(١٠) الحديث السابق. وانظر عبلة الرويني «الجنوبي» ٩١ — ٩٢. مكتبة مدبولي القاهرة.

(١١) آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل. أجرته اعتماد عبدالعزيز (إبداع) أكتوبر ١٩٨٣.

(١٢) من حديث له مع تفريد حامد. مجلة (الصياد) يناير ١٩٨١.

(١٣) الجنوبي ٦٦.

(١٤) انظر السابق ٩٠. وانظر كذلك مقال «أوراق من الطفولة والصبا» للدكتور سلامة آدم (إبداع) ١٩٨٣.

(١٥) معروف أن جوهر الأسطورة هو الأحداث الخارقة التي تصدر من شخصيات لا وجود لها في الواقع التاريخي. أما التاريخ فيمثل الوقائع الحقيقية التي عاشها الإنسان فرداً أو جماعة. والتاريخ الأسطوري — وهو ما يسميه الدكتور أحمد زكي بالتاريخسطورة — مزيج من التاريخ والخرافة معا. فمحتوى «التاريخسطورة» عناصر تاريخية تمتزج بمجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية. [راجع كتاب د. أحمد زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة. ص٥٦ ط ثانية القاهرة ١٩٨٢ (مؤسسة كليوبترة).

(١٦) حرب البسوس (٤٩٤ — ٥٣٤) قامت في الجاهلية بين بكر وتغلب ابني وائل، ويقال إنها استمرت أربعين سنة. ومن أشهر معاركها يوم النهي ويوم الذنائب ويوم واردات ويوم عنيزة ويوم

قصيبات ، ويوم تحلاق اللمم. ويظهر أنه كان بين المعركة والأخرى سنوات ، وغير ذلك لا يزيد على مناوشات فردية ومواقع شخصية محدودة الأثر والنتائج [راجع : العقد الفريد ٦ / ٩٦ : القاهرة ١٩٤٠ ــ وكذلك ص ٣٣ من تقديم عمر أبى النصر لقصة الزير سالم] . والقصة الأصلية تذكر من الخوارق والمبالغات الكثير منها : أن عدد القتلى بلغ مئات الألوف . فتذكر أنه فى معركة واحدة ويوم واحد قتل من بنى بكر أكثر من ثلاثين ألف نفس ، ومن جماعة المهلهل أكثر من خمسة آلاف .

وترجع أسباب الحرب إلى أن كليبا قتل ناقة للبسوس خالة جساس بن مرة لأنها كانت ترعى فى حمى لكليب ، فأغضبه ذلك جساسا ، وانتهى به الغضب إلى أن قتل كليبا ويذهب بعض الكتاب إلى أن للحرب سبباً آخر غير مباشر يتلخص فى أن كليبا أخذه الزهو والغرور بعد أن قاد «معد» كلها وانتصر على «مذحج» فى يوم «خزار» فطغى وتجبر وظلم وبغى ، فكأن جساسا عندما قتله كان يرد عن بكر ما عانته من بغى وذل على يد كليب . وقد نهض المهلهل بن ربيعة (الزير سالم) للأخذ بثأر أخيه ولكنه مات قبل أن يدرك ثأره . وكان مصرع جساس ــ كما يقال ــ على يد الهجرس بن كليب وكان جساس آخر قتيل مات من بنى بكر بن وائل [راجع منذر الجبورى : أيام العرب ١١٠ بغداد ١٩٨٦ ــ وكذلك مجمع الأمثال للميدانى ١ / ٣٨٨ ــ ٣٩٠ ، ٥٠٣ ــ ٥٠٤ (القاهرة ١٩٥٢) .

(١٧) فى كتابه «أسطورة أوريست والملاحم العربية» دار الكتاب العربى بيروت ١٩٦٨ .

(١٨) السابق ٥ .

(١٩) السابق ١٨ .

(٢٠) قصة الزير ٦٦ .

(٢١) السابق ٨١ .

(٢٢) وهو ما يسمى بنظرية «التراكم الملحمى» وتتلخص فى أن السيرة تبدأ بنواة وكلما تعاقبت العصور أضاف إليها المؤلفون والرواة والمترجون ، أو أسقطوا منها ما يوافق حضارتهم وذوقهم [انظر : ليوسف الشارونى مقال : «سيرنا الشعبية ونظرية التراكم الملحمى» مجلة الدوحة ١٩٨١] .

(٢٣) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ٢٧٥ ــ ٢٩٧ (مكتبة مدبولى . القاهرة . د . ت) .

(٢٤) نسيم مجلى فى كتابه «أمل دنقل» ٧ ، ١٦٥ ، ٢٠٧ (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ . القاهرة) . وقد اعتمد فى هذا التحديد الزمنى على أنها نشرت فى مجلة العربى سنة ١٩٨٠ . مع أن تاريخ النشر لا علاقة له بتاريخ نظم القصيدة الذى يكون سابقاً على تاريخ النشر بأيام أو شهور أو سنوات . ومن عجب أنه نفسه يؤكد هذه الحقيقة فيذكر ص ١٦٦ أن قصيدة «لا تصالح» ــ الوصايا العشر ــ نظمت سنة ١٩٧٥ . ولم تأخذ طريقها للنشر إلا بدءاً من عام ١٩٧٦ فى الصحافة العربية . (وانظر جريدة الأهالى ٢٥ مايو ١٩٨٣) .

(٢٥) أمل دنقل : من حديث له لمجلة «آفاق عربية» ١٩٨١ نقلا عن تذييل بأعماله الكاملة ٣٠١ .

(٢٦) انظر الجنوبى ١٢٠ ، جابر قميحة «التراث الإنسانى» ١٣٢ ــ ١٣٣ .

(٢٧) كما فعل شوقى مثلاً فى «تحريفه» الكلى لشخصية كليوبترة وتحويلها من ملكة متهتكة لا يشغلها إلا متعها وملذاتها إلى ملكة وطنية خالصة الولاء لمصر وشعبها .

هذا وما ذكرها آنفا يصدق بإطلاق على الشخصيات فى النصف الأول من المطولة (لا تصالح) فثمة تحفظات فى هذا الشأن على شخصية اليمامة فى مراثيها التى تمثل النصف الثانى من القصيدة .

(٢٨) الديوان ٢٧٥ .

(٢٩) الديوان ٢٨٧ .

(٣٠) ترجع أهمية العدد (١٠) وترسبه فى الضمير الإنسانى أكثر من غيره من الأرقام إلى أنه رقم «دينى عقدى» إن صح هذا التعبير فهناك «الوصايا العشر» وهى ما أوحى به الله لموسى فى سيناء، وتدعى أيضاً «كلمات العهد» و«لوحى الشهادة» وهى موجز لكثير من تعاليم العهد القديم [راجع : قاموس الكتاب المقدس ص ١٠٢٩ (ط (٦) بيروت سنة ١٩٨١) . كما ذكر الرقم (١٠) فى القرآن ١٦ مرة فى سور مختلفة منها تسع مرات جاء فيها منفرداً وسبع مرات جاء فيها مركبا . ومن ذلك «من جاء بالحسنة فله عشر أمثالها (الانعام ١٦٠) ـ «والفجر وليال عشر» (الفجر ٢) ـ «فكفارته إطعام عشرة مساكين» (المائدة ٨٩) ويمكن أن يطلق على هذا الرقم «عدد المسئولية» ارتباطا بعدد أصابع اليدين وهما وسيلة عمل الخير أو اقتراف الشر. كما أنه فى نظرى من الأرقام اللافتة التى تستريح إليها النفس إذ أنه يقف على رأس العقد الأول مما يجعله يمثل «الوحدة الحسابية الجمعية الأولى» التى تليها الوحدات الأكبر (ألف ـ مليون .. الخ) .

(٣١) فى خطاب السادات أمام الكنيست الإسرائيلى فى ٢٠ نوفبر ١٩٧٧ قال بالحرف الواحد «إننى لم أجىء إليكم لكى أعقد اتفاقا منفرداً بين مصر وإسرائيل . ليس هذا واردا فى سياسة مصر .. إننى لم أجىء إليكم لكى أسعى إلى سلام جزئى ..» ص ٢٩ من كتاب «نصوص ووثائق معاهدة السلام بين مصر واسرائيل» الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ ثم كان مؤتمر «كامب ديفيد» من ٥ إلى ١٧ سبتمبر ١٩٧٨ الذى تمخض عن الوثيقتين المعروفتين . ثم وقعت معاهدة صلح منفرد بين مصر وإسرائيل فى ٢٦ مارس ١٩٧٩ [انظر السابق ص ٧، ٨، ١٠١] .

(٣٢) جابر قيحة (التراث الإنسانى ..) ١٣٥ ـ ١٣٦ .

(٣٣) كان يهوذا الاسخريوطى أحد حواريى المسيح ، وتذكر أناجيل العهد الجديد أنه خان المسيح ودل عليه أعداءه مقابل ثلاثين فضة ، وهو مبلغ زهيد لا قيمة له ، ويذكر إنجيل متى أنه حينما بانت ليهوذا فعلته الشنعاء مضى وخنق نفسه ولكن خيانته للمسيح ما زالت سرا غامضا ، وكل ما كتب حتى الآن لتفسير شخصيته الغريبة لم يكن إلا من باب الحدس والتخمين [أنظر قاموس الكتاب المقدس ١٠٨٩ ـ ١٠٩١] ولم يذهب أحد ممن كتب عنه أنه كان ذا شخصية قيادية أو كان حاكما أو زعيما على نحو من الأنحاء . كما أنه لم يكن ذا صفات عقلية أو روحية مميزة بين حواريى المسيح وتلاميذه . وحتى خيانته للسيد المسيح لا تؤهله لكى يكون شخصية قناعية بالصورة التى رسمها بلند الحيدرى .

(٣٤) ديوان بلند الحيدرى (الأعمال الكاملة) ٣٦٣ . ط (٢) ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ .

(٣٥) جابر قيحة «التراث الإنسانى» ٢٨ .

(٣٦) انظر السابق ٢٣٣ .

(٣٧) انظر قصيدة «من أوراق أبى نواس» لأمل دنقل . الأعمال الكاملة ٢٦٢ .

(٣٨) الأعمال الكاملة ٨٣ ـ ٨٨ .

(٣٩) التى احترفت العرافة والكهانة زرقاء أخرى هى «الزرقاء بنت زهير» وهى من قضاعة (أنظر خبرها فى الأغانى ١٣ / ٤٥٩٣ طبعة دار الشعب القاهرة) ولكن سياق قصيدة أمل يقطع بأنه يتحدث عن زرقاء اليمامة.

(٤٠) الأهرام ٧ / ٧ / ١٩٧٢.

(٤١) جابر قميحة (التراث الإنسانى..) ١٠٩.

الفصل الثامن

اسطورة اسمها
" قصيدة البيت الواحد "

معركة ادبية

كتبَ رجاء النقاش :

[١]

نشر المقال الأول للأستاذ رجاء النقاش في صحيفة (اليوم السعودية يوم الأحد (٢٥ من ذى الحجة) ١٤١١ ــ ٧ من يوليو ١٩٩١ . وكان عنوانه [قصيدة البيت الواحد بين الخصوم والأنصار] . وقد استهله استهلالا طيباً بقوله :

من عيوب الثقافة العربية المعاصرة ، أن « التيار العام » يجرف الكثيرين فيسيرون وراءه ، دون أن يتوقفوا لحظة ليتساءلوا : هل التيار العام هذا سليم ، أو أنه يحتاج إلى مراجعة وتصحيح ؟ .. فالكثيرون يرون أن مسايرة التيار العام أسهل وأيسر من التفكير فيه ومراجعته ونقده ، بل إن البعض يصبح حاله مثل حال ذلك العربى الذى تتحدث عنه قصة من قصص التراث فتقول : « .. مر بعضهم بقوم على رجل يضربونه فقال لرجل يجهد ضربه : ما حال هذا ؟ .. فقال : والله ما أدرى ما حاله ، ولكنى رأيتهم يضربونه ، فضربته معهم لله وطلبا للثواب .. » .

ويرى الأستاذ النقاش أن متابع التيار العام هو ذلك الضارب الذى لا يعرف السبب ، أما المضروب فى نظره فهو الشعر العربى . ويلجأ الكاتب إلى تعميم خطير، فيرى أنه منذ أوائل هذا القرن « ومع ظهور اتجاهات التجديد المختلفة ، اشتدت الحملة على الشعر العربى ، ولا يكاد يوجد ناقد عربى واحد لم يشترك فى هذه الحملة ، ولم يحاول أحد أن يتوقف ليسأل : هل نحن على حق فى هذه الحملة ، أو أننا نضرب مثل العربى فى القصة السابقة « لله وطلبا للثواب » !!

واعتقد أنه قد آن الأوان لأن نراجع أنفسنا فيما يتصل بالشعر العربى بعد أربعة

أجيال أدبية متصلة اقامت فكرها وفلسفتها على نقد هذا الشعر واتهامه بأقسى الاتهامات واعنفها، والمراجعة المطلوبة ينبغى أن تكون واعية وشاملة، لكى نتمكن من التمييز والتفرقة بين ما هو خطأ وما هو صواب.

ثم نكتشف بعد أن نمضى خطوة فى المقال أن كل ما سبق كان تمهيدا لبيان قيمة «القادم الجديد» «والعمل الجديد» ولنترك الأستاذ النقاش يواصل كلامه:

وهذه المراجعة الدقيقة هى التى يقدمها إلينا **فى صورة تثير الاعجاب والتقدير، الناقد والشاعر العربى الليبى «محمد خليفة التليسى» فى كتابه الجديد الذى جعل عنوانه «قصيدة البيت الواحد»** وقد اجتمعت للتليسى أدوات هذه المراجعة الضرورية، فهو يملك المعرفة الواسعة بالشعر العربى، وهو يملك معرفة أخرى بالأدب الأوروبى ومذاهبه النقدية الكبرى، وبالاضافة إلى ذلك فهو صاحب ذوق فنى رفيع وقد فاجأ التليسى جمهور الادباء العرب منذ عام على التقريب بإصدار ديوان من شعره باسم «ديوان التليسى»، ولم يكن التليسى معروفا فى الحياة الأدبية إلا بأنه ناقد وباحث كبير، ومن يقرأ شعر التليسى يحس أن موهبته الشعرية لا تقل عن موهبته النقدية التى تجلت فى كتابه عن «الشابى وجبران» وغيره من الدراسات النقدية القيمة.

فماذا يقدم لنا التليسى فى كتابه الجديد «قصيدة البيت الواحد»؟ إنه يقدم مختارات من روائع الشعر العربى منذ أقدم عصوره إلى الآن، وتقوم هذه المختارات على «بيت واحد» من الشعر، يقدم ما تقدمه القصيدة الكاملة من تجربة فنية وانسانية، فالبيت الواحد فى مختارات التليسى هو قصيدة قائمة بذاتها وليس جزءاً منفصلا من عمل فنى آخر.

ولو أن التليسى اقتصر على تقديم مختاراته الشعرية، لاعتبرنا جهده هو جهد الذوق الفنى الجيد الذى استثمر معرفة صاحبه بالشعر العربى، وقدم هذه المختارات فى النهاية لتسهيل قراءة هذا الشعر وتقريبه إلى الأذواق والعقول. وهذا الجهد مهما كانت قيمته وأهميته فهو فى آخر الأمر نوع من التجميع المفيد، ولكنه لا يثير قضية، ولا يدعو إلى المراجعة أو إعادة النظر فى وضع الشعر العربى كله وفى المذاهب النقدية التحديدية التى قامت على مهاجمة هذا الشعر واتهامه بالقصور الفنى والانسانى على السواء.

ولكن التليسى كتب لمختاراته مقدمة طويلة، هى فى حد ذاتها عمل نقدى فريد، وهى التى اعطت للمختارات معنى عميقا ودلالة كبيرة وهامة. واعتقد أن هذه المقدمة التى كتبها التليسى لكتابه «قصيدة البيت الواحد» هى من أخطر الدراسات النقدية التى تعرضت

لقضية الشعر العربى، وهى فى نفس الوقت مبادرة فكرية جريئة ورائدة فى الدعوة إلى اعادة النظر بصورة جوهرية فى الشعر العربى ومراجعة الأحكام النقدية الكثيرة التى صدرت ضد هذا الشعر.

ويمضى الكاتب ليعرض فى حماسة وحرارة مضمون مقدمة كتاب التليسى، وهى المقدمة التى اعتبرها النقاش: عملاً نقديا فريداً ــ وأنها من أخطر الدراسات النقدية، وأنها مبادرة رائدة.. الخ. ويورد مواجهة التليسى لمقولات مطران والمازنى والعقاد والشابى...

ويبدى إعجابه المطلق بما يزعمه التليسى من أن مشاهير الأدباء والشعراء الغربين لايعيشون فى النفوس والأذهان إلا «بالجملة الوامضة السيارة، وبيت الشعر المتوهج وليس بأعمالهم الكاملة فهو يرى أن:

شاعرا كدانتى لايعيش فى النفس إلا ببعض الكلمات السائرة والومضات الشعرية الخاطفة التى تتألق من حين إلى آخر فى عالمه الذى يولغ فى تقدير قيمته الشعرية، وهو بناء معمارى من عمل العقل الواعى الذى قد يروع بالقدرة على الخيال الصناعى التركيبى، وأما الفلتات الوجدانية فلا تكاد تحسها إلا فى حالات قليلة خاطفة، وما سوى ذلك فسياسة ولاهوت وتاريخ وميثولوجيا «اساطير» وشيكسبير يعيش فى الذهن الغربى بتعابيره الجميلة المقتطعة من مسرحياته ومقطوعاته الشعرية الخالدة المعبرة عن لحظات العاطفة اللاهبة والتحول الشعرى. فالتعبير السائر والفقرة الواحدة أو الجملة الواحدة التى تشبه البيت الواحد من الظواهر الواضحة فى الشعر الغربى كما هى فى الشعر العربى، وفى كل شعر إنسانى.

«وفى الشعر الغربى المعاصر أمثلة عديدة على هذا التركيز والتكثيف وتعقيل التجربة والمبالغة فى الإيجاز فى التعبير عنها، وأمامى وأنا أكتب هذا البحث ديوان الشاعر الايطالى الشهير «أونغرتى» الذى سماه «حياة الإنسان» وفيه من ضروب التكثيف والتركيز انماط من القول تتفاوت بين الوضوح والغموض.

بل وفيه قصيدة ذات عنوان وتاريخ تتكون من كلمتين فقط، نعم جملة من كلمتين فقط «استضىء باللانهائى» فضلاً عن شواهد أخرى تدخل فى هذا الإطار، هل نعزو ذلك إلى ميلاده بالاسكندرية وإلى عيشه الفترات الأولى من حياته بها، وعدوى البيئة العربية؟ أم أن نأخذ الأمر كما ينبغى أن يأخذه الرجل العادى الذى لايبالغ فى تصوير الظواهر ويحولها إلى سنن لاتبديل لها؟».

هذا هو بعض دفاع التليسى عن الشعر العربى، وهو دفاع صادق، يكشف فيه ضعف

الاتهامات الموجهة إلى هذا الشعر، وخاصة فيما يتصل بالاعتراض على ما أسماه التليسي باسم «قصيدة البيت الواحد فى الشعر العربى» ، وقدم لها نماذج رائعة فى كتابه ، على أن دفاع التليسى عن الشعر العربى مازالت فيه حجج أخرى قوية وأصيلة ، وسوف نواصل الحديث عن هذه الحجج عليها وعلى كتاب «قصيدة البيت الواحد» فى مقال الأحد القادم .

[٢]

وجاء المقال الثاني للأستاذ النقاش بعد ذلك بأسبوع في صحيفة اليوم السعودية (الأحد ١٤ من يوليو ١٩٩١) تحت عنوان مشتعل [ارفعوا أيديكم عن الشعر العربي] استهله ببيان قيمة شاعر العربية العظيم أبي الطيب المتنبي:

« لو كان المتنبي شاعراً إنجليزياً أو فرنسيا أو إيطالياً أو ألمانيا لكان شعره الآن يتردد في العالم كله، كما تردد أشعار شيكسبير أو راسين أو دانتي، ذلك لأن الشعوب الأوروبية عندما دانت لها أسباب القوة والحضارة، استطاعت أن تفرض آدابها على الواقع الثقافي في أنحاء الدنيا كلها، والشعوب الأوروبية تقوم بجهود مذهلة لا نكاد نصدقها عندما نقرأ عنها. وذلك لكي تنشر آدابها المختلفة وترفع من مكانة ادبائها في كل مكان ».

ويرى بحق أن المتنبي وكثيراً من أدبائنا وشعرائنا القدامى من الفحول لا يقلون في فكرهم وشاعريتهم عن أمثال شكسبير ودانتي وعباقرة الأدب الأوربي.. ولكن عقدة الخواجة، وافتتان كثيرين من مفكرينا العرب الذين تلقوا تعليمهم في الخارج انعكست على أدبنا العربي إزراء، والآداب الأوروبية إعجاباً.

وأيضاً نكتشف بعد هذا التقديم أنه مجرد مجرد تمهيد لإبداء الإعجاب بالتليسي وكتابه: بمقدمته ومختاراته يقول النقاش بعد ذلك في مقاله:

« ومع ذلك فنحن نجد بين الحين والحين أصواتا أدبية عربية تقف في وجه التيار العام الذي يجرف الأجيال الجديدة، جيلاً بعد جيل، وتحاول هذه الأصوات القليلة أن تقول أن الثقافة العربية في عصور ازدهارها لا تقل عن أي ثقافة إنسانية أخرى، وان ادباءنا الكبار مثل المتنبي والمعري والشريف الرضي والجاحظ والتوحيدي وغيرهم من الأعلام لا يقلون في قيمتهم وأهميتهم عن أدباء العالم الكبار، وليس من الضروري أن تكون أسماء هؤلاء الأدباء هي « وليم » و« چورچ » لكي ننظر إلى انتاجهم بما يستحقه من الاهتمام والاحترام والفهم والذوق.

وفي مقدمة الأصوات الأدبية العربية الجديدة التي ترفض الاستهانة بالأدب العربي والتقليل من شأنه صوت الناقد والشاعر الليبي الكبير « محمد خليفة التليسي » في كتابه الجديد الهام « قصيدة البيت الواحد.

ويعرض النقاش بتفصيل ـ يعتمد على اقتباسات طويلة ـ لآراء التليسي في مقدمته وأهمها دعوة التليسي إلى مراجعة تراثنا الشعري ليجعل من البيت الواحد قصيدة « بمعنى الكلمة وهو ما يسمى بقصيدة البيت الواحد. وكان الأستاذ النقاش أميناً في النقل الحرفي لنصوص من مقدمة التليسي ومنها:

« وقد حان الوقت لإعادة الاعتبار للبيت الواحد في ظل مفهومنا الحديث للجوهر الشعري والتجربة الشعرية، وحدود اللحظة الشعرية النادرة، والتحرر التام من النظرة الصناعية الاحترافية التي قضت على الشعر في البيت الواحد.

« قصيدة البيت الواحد تعتمد على مفهوم يؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة، ولمحة عابرة. ودفقة وجدانية، ولحن هارب، وأغنية قصيرة. يحقق تعبيره المكثف المركز الذي يستنفر اللحظة الشعرية ويحيط بها. ومازاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف ولذلك كان الشاعر العربي القديم في اعتماده على البيت الواحد اقرب إلى الفطرة الشعرية والسليقة، بل هو ـ الآن ـ أقرب إلى مفاهيم العصر الشعرية ».

« ونحن هنا عندما نتحدث عن قصيدة البيت الواحد لا نعني بيت الحكمة المجردة أو الأمثلة الوعظية السائرة. ولكننا نعني البيت الفني الذي يتضمن جوهراً شعريا سواء تمثل في صورة فنية رائعة أو بيت شعري يحمل ذات الشاعر ومعاناته. وحتى الحكمة هنا تكون مقبولة إذا احتوت ذات الشاعر وتجربته في الحياة ».

و« نعتقد أن الشعر العربي يسعفنا بأمثلة عديدة على هذه القصيدة التي تقوم على البيت الواحد الذي يدخل فيه بالطبع بيت التضمين الذي لا يكمل معنى البيت الأول إلا به ».

ويتوقف التليسي بعد ذلك أمام نص نثري للشاعر نزار قباني يقول فيه عن الشعر العربي وذلك في مقدمة ديوانه « كتاب الحب »:

« كتاب الحب محاولة لكتابة القصيدة العربية بشكل جديد، وإلباسها ثوبا عصريا مريحا وعمليا بعد أن ارهق جسد القصيدة العربية طوال عصور بأثواب مفرطة في طولها واتساعها ورداءة قصها ».

« والواقع أن القطاع الأكبر من شعرنا التقليدي استهلك من القماش اللغوي ما يكفي لكساء سكان الصين. ويا طالما بحثت منذ أن بدأت في كتابة الشعر عن معادلة شعرية يكون فيها اللابس والملبوس قطعة واحدة ليس بها نتوءات ولا حواش ولا زوائد بلاغية متهدلة. كنت دائما احلم بشعر عربي تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر وبحجم هواجسه. كنت أومن أن الشعر هو خلاصة الخلاصة وأن

أي محاولة من الشاعر لمط صوته بطريقة مسرحية ، ومد انفعاله على سطح أوسع يخرجه من حديقة الشعر ويدخله فى سراديب الثرثرة الشعرية » .

« الثرثرة الشعرية هى فجيعة شعرنا العربى ، ونظرة واحدة إلى اهرامات القصائد العربية القديمة توضح لنا أننا تكلمنا أكثر من اللازم » .

« الشعر هو خلاصة كما قلت ، لذلك كان أعظم الشعراء هم أولئك الذين كتبوا بيت شعر واحدا ، وماتوا بعد كتابته مباشرة » .

وبعد هذه الاقتباسات الطويلة نقترب من نهاية المقال لنرى خلاصة مؤكدة لرأى الأستاذ النقاش نحرص على أن ننقلها بالحرف الواحد :

هذه هى أفكار « التليسى » عن الشعر العربى وعن قصيدة البيت الواحد بالتحديد ، قدمتها بكلماته ، من خلال مقدمته الرائعة والرائدة لكتابه الجديد الذى جعل عنوانه « قصيدة البيت الواحد .. ومقدمة هذا الكتاب — على خطورتها — لا تزيد عن ثلاث وأربعين صفحة أما بقية الكتاب « ٣٦٢ صفحة » فهو مختارات من الشعر العربى تثبت — من خلال النماذج الحية — صحة نظرية « التليسى » النقدية وتبرهن بالدليل القاطع على أنها نظرية صائبة .

والحقيقة ان مثل هذه النظرة إلى الشعر العربى هى النظرة المطلوبة الآن ، وهى وحدها النظرة التى يمكن أن تدفع الكثرين من المثقفين العرب إلى إعادة الاعتبار للشعر العربى ، بحيث يمكن لهذا الشعر أن يدخل من جديد فى التكوين الأساسى لحياتنا العقلية والوجدانية ، بعد أن أصبح الشعر العربى مجرد تراث نذكره فى الكتب المدرسية ، ونشير إليه فى الابحاث والدراسات المتخصصة ، ثم نصرف وجوهنا عنه فى حياتنا الواقعية ، لأن هذا الشعر أصبح مثل الاطلال القديمة التى لا تصلح للسكن أو الإقامة . وهى فكرة خاطئة ، لأن الفن الإنسانى الأصيل لا يموت أبداً ، ولا يفقد صلته بالعقل والوجدان مع تجدد العصور واختلاف الازمان ، والشعر العربى فى نماذجه الأصيلة تراث من هذا الطراز الذى تتجدد فيه الحياة بصورة مستمرة على أن النماذج التى اختارها « التليسى » فى كتابه « قصيدة البيت الواحد » لن تغير من نظرة العرب المعاصرين إلى الشعر العربى فقط ، بل إن هذه النماذج تستطيع أن تصل إلى قلب الإنسان وعقله فى كل مكان ، ولو أن هذا الكتاب الهام قد تمت ترجمته إلى اللغات العالمية الحية ، فإنه سوف يحتل مكانا رفيعا فى الثقافة الانسانية ، إلى جانب غيره من كتب الآداب الأجنبية الرفيعة أن الانجليزى والفرنسى والالمانى والايطالى والروسى والامريكى يستطيعون جميعاً قراءة هذا الكتاب ، لو ترجم بعناية ودقة ، وسوف يجدون أنفسهم أمام تجربة إنسانية وفنية عالية القيمة ، ممتعة ، مضيئة ، لا يمكن أن يشك فى أهميتها الكبيرة وجدارتها بأن تحتل مكاناً رفيعا فى الأدب الإنسانى كله ، مع الأخذ فى الاعتبار أن كل شعر إنما يفقد شيئاً من قيمته عندما ننتقل من لغته الاصلية إلى لغة أخرى .

بقى أن نختار بعض النماذج التى قدمها «التليسى» فى كتابه «قصيدة البيت الواحد» لتكتمل الصورة أمام القارىء، وأن كان ذلك لن يغنى عما فى الكتاب من ثروة روحية وفنية لايوفرها للإنسان إلا قراءة الكتاب كله، وسأختار بعض هذه النماذج، واكتبها بطريقة قريبة من الطريقة «التفعيلية» التى يكتب الشعراء المحدثون قصائدهم بها، ومن ناحية أخرى فقد اختار «التليسى» لكل بيت عنوانا، فالبيت الواحد عنده هو قصيدة كاملة يتحقق فيها التكامل الروحى والفنى بصورة دقيقة.

فن أقوال شاعر عربى عاشق هو «قيس بن ذريح»:

غزتنى جنود الحب
من كل جانب
إذا حان من جند ذهاب
أتى جند.

وفى هذا البيت صورة فنية كاملة مليئة بالحركة والحياة، فالحب يغزو القلب بجنود كثيرة، ماتكاد كتيبة تذهب حتى تأتى كتيبة أخرى، وفى هذه الحركة الحية لانستطيع أن نتصور أن القلب يمكن أن يخلو لحظة واحدة من الحب أو يلهو عنه. وهى صورة إنسانية بالغة العمق والجمال والصدق والأصالة.

وينقل الكاتب عدة نماذج أخرى للمجنون ثم ينهى مقاله بقوله:

واكتفى بهذه النماذج الرائعة التى ترقى إلى أعلى مستويات الفن الإنسانى الصادق فى مختلف الآداب العالمية، ومختارات التليسى كلها على هذا المستوى الرفيع، الذى يدعونا بقوة إلى أن نقول للذين يهاجون الشعر العربى ــ جملة وتفصيلاً ــ: ارفعوا أيديكم عن الشعر العربى، ففى هذا الشعر كنوز من أغلى كنوز الفن الإنسانى منذ أقدم عصور التاريخ إلى الآن.

[٣]

ويمضى الأستاذ النقاش فى حماسته المسرفة لما يسمى «بقصيدة البيت الواحد» فينشر مقاله الأسبوعى فى صحيفة «اليوم» السعودية يوم الأحد ٢١ من يوليو ١٩٩١ بعنوان «غازى القصيبى وقصيدة البيت الواحد» وذلك بعد أن اطلع على كتاب للدكتور القصيبى جمع فيه مختارات من الشعر القديم والحديث وسماه (فى خيمة الشعراء).

وكدت أغض النظر عن هذا المقال لأنه لا جديد فيه، ولا يعدو ترديدا لحماسته الفياضة لما سماه التليسى بقصيدة البيت الواحد.. ولكنى آثرت استكمالا للموضوع أن أعرض مقتطفات من المقال تبرز أهم ما فيه دون أن أتدخل بالتعليق:

على أن القصيبى فى مختاراته التى اسماها «فى خيمة شاعر» لم يقدم لهذه المختارات بمقدمة نقدية طويلة مثلما فعل «خليفة التليسى» فى كتابه «قصيدة البيت الواحد» بل اقتصر القصيبى على مقدمة قصيرة، فى صفحة واحدة، يقول فيها بصدق وتواضع كريم:

«هذه الصفحات ليست (حماسة) جديدة، ولا (ديوان شعر عربى) أنها أقل شأناً من ذلك بكثير هى جولة عشوائية فى الشعر العربى، قديمة وحديثه، لا تلتزم بمنهج ولا بتسلسل تاريخى ولا بطبقات الشعراء.

واختيارات القصيبى فى خيمة شاعر ليست كما يقول اختيارات عشوائية، لقد اغراه تواضعه بأن يصفها بالعشوائية، والدليل على أن هذه العشوائية لا وجود لها فى هذه المختارات هو أنه قد جعل لكل بيت منها «عنوانا» والعنوان من تأليف القصيبى وابتكاره، وهذا معناه أن القصيبى فكر فى هذه الأبيات المختارة تفكيرا عميقا، ودرسها وأحس بها، وأدرك بوعيه الفنى أن كل بيت منها يمثل تجربة كاملة، تستحق أن تحمل اسما خاصا بها وعنوانا يدل عليها فلا تختلط بغيرها أو تضيع فى الزحام.

ان العناوين الجميلة والعصرية التى اختارها القصيبى لابيات مجموعته المختارة تعنى أن وجهة نظر القصيبى فى «البيت الواحد» تختلف عن وجهة النظر التى شاعت وذاعت فى مجال الانتقاص من الشعر العربى جملة وتفصيلاً.

ولكن هذه الأبيات تحمل من الصدق والرؤية الخاصة المبدعة، ما يرفع البيت الواحد إلى مستوى القصيدة الكاملة، وما يجعل من هذه الأبيات شعرا انسانيا يتذوقه العربى وغير العربى، ولو أن مجموعة مختارات القصيبى ترجمت إلى أى لغة من لغات العالم، لكانت

موضعا للإعجاب عند أى قارىء فى أى مكان، على اختلاف تجارب الشعوب وظروفها، من شعب إلى آخر، فالشعر العظيم يستطيع أن يصل إلى جوهر إنسانى مشترك، يمس به القلب البشرى ويتجاوب معه، رغم اختلاف العصور والأماكن.

اختار القصيبى بعض أبيات «العباس بن الاحنف» ومنها بيت جعل له عنوانا هو «شكوى جماعية» يقول فيها الشاعر:

أيها العاشقون قوموا جميعا
نشتكى ما بنا إلى الرحمن

كيف يمكن لاى صاحب ذوق سليم أن ينظر إلى هذا البيت على أنه تلخيص وتجريد ونفى للتفاصيل؟ ان هذا البيت الجميل يمتلىء بالحركة والحياة، ويوحى إلى النفس الحساسة بكثيرمن معانى العذاب التى يتعرض لها العشاق الصادقون ممن لا ينالون من عشقهم ما يحبونه ويحلمون به، وتظل نفوسهم تتمنى ولا تحقق امانيها، ويسعون فى سبيل الحب فتفشل مساعيهم، ويصبرون على ما بهم حتى يعجزوا عن احتمال الصبر، وها هو الشاعر يدعو العشاق جميعا إلى التجمع للشكوى إلى الرحمن. كما ينطوى هذا البيت فى بساطته وصدقه على تفاصيل كثيرة تطفو فى النفس والذهن عند قراءة البيت، وكم من مراحل لابد أن تسبق هذا الموقف الأخير وهو الشكوى إلى الرحمن، فهذه الشكوى هى «ذروة» أحداث سابقة عديدة مليئة بالحزن والألم والشجن. فالبيت هو قصيدة كاملة حية تعبر عن مواقف كثيرة يثيرها هذا البيت الواحد فى ذهن قارئه.

فالأمر هنا هو فى حقيقته تقدير واعادة اعتبار لقصيدة البيت الواحد، بحيث تصبح جزءاً من ثقافتنا الأدبية والوجدانية، وتمدنا بقدر من الطاقة الروحية والفنية، بعد أن كان البيت الواحد «منبوذاً» ومحكوماً عليه بالضعف الفنى والإنسانى، وبات يمثل عيبا ومرضا فى القصيدة العربية.

[٤]

وفى صحيفة « اليوم » الصادرة يوم الأحد ٢٥ من أغسطس ١٩٩١ نشر الأستاذ النقاش مقالاً بعنوان « ليس أسطورة يا دكتور» وهو يعتبر أول رد منه على ما كتبنا من مناقشات لما كتب عن قصيدة البيت الواحد وقد صدره بقوله :

كنت أتصور أن الأستاذ الكبير الدكتور جابر قميحة سوف ينهى فى الأسبوع الماضى مقالاته التى تفضل بكتابتها فى الصفحة الثقافية لـ (اليوم) وخصصها لمناقشة « قصيدة البيت الواحد » ومناقشة ما جاء من مقالات لى سابقة على صفحات (اليوم) أيضاً عن هذه الظاهرة الشعرية ولكننى فوجئت بأن الدكتور جابر مستمر فى فصوله المطولة مما يوحى أنه انما يؤلف كتابا كاملاً عن الشعر العربى ، ولا يناقش رأياً محدداً لى أو لغيرى ، فلو كان الأمر أمر جدل حول فكرة واحدة ، لاستطاع الأستاذ الكبير أن يقدم لنا آراءه فى مقال أو مقالين أو ثلاثة ، حتى يكون ميدان الجدل بينى وبينه واضحاً محدداً ، أما أن يتناول الدكتور جابر تاريخ الشعر العربى من امرىء القيس إلى ابراهيم ناجى فذلك شىء مختلف إلى أبعد الحدود عن الهدف المقصود .

أما رأيه فى منهجى الذى ناقشته به فيعبر عنه بصراحة فى قوله :

ومع احترامى الكامل للدكتور جابر وعلمه وأدب الحوار الذى يتحلى به ، فإننى أسجل اعتراضى على هذا المنهج فى دراسة الأدب العربى ، وهو منهج يعمل الأزهر ودار العلوم على أن يتخلصا منه بعد أن ساد فيهما لفترة طويلة ، حيث كانت الدراسة الأدبية تلجأ إلى التفصيلات والتفريعات الكثيرة وتتشعب وتتمدد حتى يفقد القارىء قدرته على الرؤية الواضحة والتركيز الضرورى للوصول إلى جوهر الموضوع .. إننى لا استطيع أن أتقبل أبداً طريقة الأداء التى يلجأ إليها الدكتور جابر قميحة ، فقد نسى الدكتور أنه يكتب فى صحيفة يومية « سيارة » وأنه يكتب للقارىء العام ، وتصور أنه يلقى ببحث فى مدرجات الجامعة ، أو يتقدم برسالة لنيل درجة من الدرجات العلمية ، ولذلك حرص الدكتور على أن يملأ مقالاته بالاقتباسات والهوامش الكثيرة التى بلغت فى مقاله الأخير عشرة هوامش طويلة . وهذا الأسلوب فى الأداء والتعبير ضرورى ولازم عند تأليف كتاب أو عند تقديم بحث جامعى ، أما فى صحيفة يومية ، فلا معنى له إلا « إخافة الآخرين » من سعة علم صاحبه ،

وتحذيرهم من الاقتراب من أفكاره، والا ألقى في وجوههم بعشرات المراجع والاقتباسات حتى يلتزموا بحدودهم العلمية المتواضعة أمام غزارة العلم الذى «يتعرضون» له، والأفضل لهم في نهاية الأمر ان يصمتوا وينسحبوا من الميدان.

ولابد أن اسجل أيضاً أننى شعرت من خلال مقالات الدكتور جابر قميحة أنه لم يقرأ كتاب الأستاذ «خليفة محمد التليسى» (قصيدة البيت الواحد) وهو أصل القضية، وأن الدكتور جابر لايعرف شيئاً عن التليسى ولا عن تاريخه الأدبى الطويل، وأن مناقشاته لآراء التليسى جاءت من خلال قراءته لمقالاتي عنه.

وانطلق الأستاذ النقاش ــ الذى أعلن فى صدر مقاله أنه لن يخرج إلى تفريعات خارج حدود مناقشة ما أثرته أنا حول ما يسمى بقصيدة البيت الواحد ــ انطلق يتحدث بكلام طويل عن شخصية الأستاذ التليسى وأنه أديب كبير، وصاحب ديوان معروف وله معجم عربى إيطالى، وكان وزير التربية والتعليم فى ليبيا .. و... و...

وهذا كلام لا علاقة له بالقضية إطلاقاً ولا يعتبر دفاعاً ولا تفنيداً لدفاع ..

ويرفض النقاش إطلاقى كلمة «أسطورة» على قصيدة البيت الواحد وينطلق متسائلاً:

هل «قصيدة البيت الواحد» فى الأدب العربى اسطورة وأكذوبة وخرافة وشىء غير واقعى لا وجود له؟

قد نختلف فى «التسمية» بالنسبة لقصيدة البيت الواحد، وقد نختلف فى كثير من الأمور حول هذا النوع الشعرى، ولكننا لانستطيع ابدا أن ننكر وجود «البيت الواحد» المتميز المستقل فى الشعر العربى كله، ولن أقول فى الشعر العالمى فهذه قضية أخرى. وسوف نجد فى المصطلحات العربية القديمة عبارة «بيت القصيد» أى أهم بيت فى القصيدة، أو البيت الذى هو موضع التأمل والاعجاب فى القصيدة، والذى يمكن انتزاعه من القصيدة، وترديده وحده، لأنه كامل فى معناه، ودال على تجربة متميزة تجعل فى الامكان قراءة هذا البيت وحده مع اختلاف الزمان والمكان، بحيث «يحتفظ بمعناه ومغزاه وتأثيره».

بل ان من المعلومات الأولية التى تعلمناها فى المدارس أن الشعر العربى بدأ على شكل «بيت واحد» يقال فى مناسبة من المناسبات أو موقف من المواقف أو تجربة من تجارب الإنسان.

وكتب النقد العربى وغيرها من كتب التراث مليئة بالابيات المفردة التى كان العرب القدماء يرددونها ومازلنا نردد بعضها إلى الآن، وشاعر مثل المتنبى يمتلىء ديوانه بما يقرب

من ثلاثمائة بيت أوردتها كتب الأدب العربى القديم، تمثل الحكمة والتجربة الإنسانية الخاصة، وهى أبيات كان لها الفضل.

الأول فى بقاء المتنبى إلى اليوم على ألسنة الناس، حتى البسطاء ومتوسطى الثقافة منهم، ولولا هذه الأبيات المفردة، لبقى المتنبى شاعرا للخاصة يدرسه العلماء والباحثون من أمثال الدكتور جابر قميحة فى مدرجات الجامعة، وفى أبحاثهم العلمية البعيدة عن حياة الناس اليومية، ولكننا نجد المتنبى الآن شاعراً مذكوراً فى المجالس، وحياة الناس، وما أكثر ما نرى «أبا» يقول لابنه:

ولم أر فى عيوب الناس عيبا
كنقص القادرين على التمام

أو يقول له:

وإذا كانت النفوس كبارا
تعبت فى مرادها الأجسام

فالمدخل الاساسى إلى شهرة المتنبى واستمراره فى الحياة جيلاً بعد جيل هو هذه الابيات المفردة، وهذا هو أيضاً شأن كبار شعرائنا من أمثال المعرى والبحترى وأبى تمام وأبى فراس وبشار وغيرهم.

ثم ينطلق النقاش متهما إياى بأننى من أصحاب الأبراج العاجية ويعجب.

لماذا نرفض اصطلاحا مثل «قصيدة البيت الواحد» إذا كان المصطلح له مقابل واقعى، وإذا كان هذا المصطلح جذابا وملفتاً للنظر، وإذا كان له «مردود» ضخم، هو اقبال جماهير عديدة من الذين كانت بينهم وبين الشعر العربى خصومة كاملة، على قراءة هذا الشعر وتذوقه، والاحساس بأنه شعر جميل حى، يمكن أن يدخل فى نسيج حياتهم فيرهف أذواقهم، ويزيدهم ثقافة، ويغريهم بعد ذلك بالدخول إلى مرحلة أخرى من التعرف الأعمق على الشعر العربى، وتحمل بعض الصعوبات فى سبيل ذلك؟.. لماذا نرفض هذا المصطلح إذا كان بإمكاننا أن نخرج من ورائه بكتاب ثمين مثل كتاب التليسى، يمكن أن يقرأه أى إذا كان بإمكاننا أن نخرج من ورائه بكتاب ثمين مثل كتاب التليسى، يمكن أن يقرأه أى شاب أو فتاة فى أوروبا إذا ما ترجمناه إلى اللغات الأجنبية، فهو كتاب دافىء جداً، ملىء بالحكمة والتأمل والتجربة الإنسانية التى تمس القلب فى أى مكان من هذا العالم؟

ثم يفتح مدفعه الرشاش ـ لا علىّ فحسب ـ ولكن على غيرى من الأكاديميين.. فالأستاذ النقاش من أشد نقادنا غراما بالتعميمات.. يقول فى نهاية مقاله:

ولابد من الاشارة بهذه المناسبة إلى شيء يثير غيظى وحنقى ، وهو ليس موجهاً إلى الاستاذ الكبير الدكتور جابر قميحة وحده ، ولكنه موجه إلى الكثيرين من أساتذة الأدب العربى الأجلاء ، هذا الشيء أو فى هذه الظاهرة ، هى أن اساتذة الادب الأكاديميين يكادون يخنقون أدبنا و يخنقوننا مع هذا الأدب ، لأنهم يضيقون أشد الضيق بأى محاولة للخروج على النصوص المعتمدة ، والانطلاق فى صياغة اصطلاحات جديدة ، ولا يمكن أن يعيش هذا الأدب أو يتطور فى ظل هذا الاختناق الصارم ، ولو التزمنا بهذه الصرامة الحادة ، فسيظل أدبنا كلاماً متحفيا ونحن نريد أن نستخرج من هذا الأدب روحه الإنسانية ، ونطلقها لكى تعيش فى أذهان الناس وقلوبهم ، وبدلا من أن يكون المتنبى تمثالا جامداً ، يصبح إنسانا يتحرك وينبض بالحياة ويمشى فى الأسواق ويعاشر الناس وينفعل معهم بما ينفعلون به من شئون الوجود لقد اكتشف علماء الآثار بابا أو عدة أبواب لدخول الهرم الأكبر ، ولم تكن هذه الأبواب معروفة من قبل ، وكل ما فعلته هذه الأبواب أنها سهلت معرفة الهرم الأكبر على حقيقته ، وأمكن للناس بعد اكتشاف هذا الباب أو هذه الأبواب ، أن يدخلوا إلى الهرم ويروا فيه ما لم يكونوا يعرفونه من قبل .

فإذا جاء عالم آثار نابغ واكتشف بابا جديداً يتيح لنا دخول الهرم بصعود « سلمه » لا عدة « سلالم » واسمى هذا الباب باسم باب « السلمة الواحدة » فهل نرجمه بالحجارة ونقول له : لقد افسدت علينا « وحدة » الهرم وقيمته وأهميته ؟ .. إن هذا الباب ذا « السلمة » الواحدة سوف يجعلنا ندخل الهرم بسهولة أكثر ، ونتعرف على تكوينه ، دون أن يتغير من حقائقه أى شيء .

وما « قصيدة البيت الواحد » إلا هذا الباب إلى هرم الشعر العربى ، وهو باب جميل وميسور وقريب إلى القلب والعقل ، فلماذا نرفضه ونستنكره ونسخر منه ؟

بقى عندى حديث عن النقد ، وقد فهمت من مقالات الدكتور جابر أنه لا يعترف الا بالنقاد الاكاديميين وخاصة نقاد « دار العلوم » وهذه « صدمة » أخرى ، ما كنت أحب أن أتعرض لها فى حوار مع رجل جاد مثل الدكتور جابر .

فقد ألغى الدكتور فى مقالاته كل النقاد غير الاكاديميين ، باستثناءات محدودة جداً مثل « الرافعى » بينما الحقيقة المؤلمة هى أن النقاد الكبار خارج الجامعة كان لهم أضعاف تأثير الاكاديميين وخاصة بالنسبة للشعر العربى . وهذا موضوع آخر ، فإلى مقال الأحد القادم .

[٥]

تحت عنوان « أذواقنا وأذواق الآخرين » ينشر الأستاذ النقاش مقاله الأسبوعي يوم الأحد (١ من سبتمبر ١٩٩١) فى صحيفة (اليوم) السعودية .

وفيه يستعين « بالريحاني » وغزل البنات ، ويفتح مدفعه الرشاش هذه المرة بضراوة على الأكاديميين والدرعميين في سبيل الانتصار للتليس « وقصيدة البيت الواحد » . ويصر فى استماتة على أن ما أتى به التليس إنما هو « نظرية » و« نظرية جديدة » و« فريدة » ، مع أنه هو والتليسى قد اعترفا صراحة بأن هذا العمل له سوابق كثيرة جداً فى المصنفات وكتب الاختيارات العربية القديمة ، وتلعب الحماسة الغاضبة بقلم النقاش فيرمى الأكاديميين بالحذلقة والتعالى والمماحكة والتصور الخاطىء .. ومن شدة اعتزازه بمختارات التليسى يدعو — فى حماسة — إلى كتابتها على محطات القطارات وأنفاق المترو والشوارع والميادين .. الخ . ويحاول أن يشرح الكلمات الضبابية الفضفاضة التى استخدمها التليسى واعترضنا على انغلاقها مثل (اللحن الهارب) والذهول الشعرى فيوقعنا فى غموض أفدح .. ويلجأ إلى « كوليردج » ليسعفه فى هذا الموقف الحرج .. وربما لم يجد فيه الكفاية فيستعين بأبيات لمحمود حسن اسماعيل استخدم فيها ظاهرة « تبادل معطيات الحواس » (مع أننا فى مقام تعريف « نظرية » ذات مصطلحات نقدية استخدمها التليسى مثل التكثيف واللحن الهارب والذهول الشعرى) لكن لماذا محمود حسن اسماعيل بالذات ؟ يجيب النقاش على ذلك بقوله « لأنه من نوابغ المتخرجين فى كلية دار العلوم .. كلية الدكتور جابر قميحة نفسه » .

وأعرض بين يدى القارىء جواهر هذا المقال بالنص حاذفاً منه ما تحلى به من فضلات وتكرارات وهى كثيرة لأنها من إفراز الحماسة الغاضبة :

يسخر الدكتور جابر قميحة من قولى « إن قصيدة البيت الواحد نظرية جديدة وجديرة بالاهتمام والتقدير » والدكتور جابر قد لجأ إلى أسلوب غير محمود ، وهو أن يقتطع من مقالاتى عن « الشعر العربى » و« قصيدة البيت الواحد » عبارة من هنا وعبارة من هناك ، حيث يثبت لنفسه وللقارىء ما يدعيه ضدى من سذاجة وخطأ وعدم احترام لتلك الكلمة الخطيرة الضخمة وهى كلمة « النظرية » !

وبعد أن أدعو الله بأن يسامح الدكتور جابر على ما وجهه إلى من أساءات متسرعة وغير عادلة ، أقول : « رب ضارة نافعة » ، فالدكتور الفاضل سوف يتيح لى فرصة التعرض لأمور

كثيرة كنت أحبسها فى صدرى، وعلى رأسها ما أصاب ثقافتنا من أضرار فادحة نتجت عن مناهج بعض الأكاديميين فى تناول الأدب العربى، ومافى هذه المناهج من تجاهل للذوق العام الشائع، وما غرقت فيه أمثال هذه المناهج من تفريعات وتفصيلات شكلية جعلت من الأدب العربى عند بعض المفسرين له والمدافعين عنه لغزاً لايطاق، وقد يكون من الطريف هنا أن نتذكر الفنان الكبير الراحل «نجيب الريحانى» وهو يمثل دور أستاذ اللغة العربية فى فيلمه الشهير «غزل البنات» فيبدو فى صورة إنسان مضحك وبائس و«مسخرة»، وفى هذا الفيلم نفسه تظهر ليلى مراد — فيما أذكر — مع زميلاتها ليسخرن من أستاذ اللغة العربية فى الأغنية المشهورة: «أبجد هوز حطى كلمن — شكل الأستاذ بقى منسجمن».. إلى آخر ما جاء فى هذه الأغنية من سخرية باللغة العربية وأساتذتها وقواعدها المختلفة.

وقد ظهر هذا الفيلم العربى الذى حقق شعبية واسعة قبل سنوات من ظهور فيلم عالمى آخر هو فيلم «سيدتى الجميلة» المأخوذ من مسرحية «بيجماليون» لبرنارد شو، ويقوم هذا الفيلم العالمى أساساً على الدفاع عن اللغة الانجليزية وسلامة نطقها وتحرير قواعدها من الصعوبة وتيسيرها للناس، وفى هذا الفيلم يبدو أستاذ اللغة الانجليزية محترماً وقادراً على التأثير فى المجتمع وتحقيق نتائج باهرة بجهده وعلمه وهكذا أصبحت الصورة الشعبية لأستاذ اللغة العربية سيئة، يجد فيها الساخرون مادة غزيرة، بينما يبدو أستاذ اللغة الانجليزية قائداً اجتماعياً يلعب دوراً خطيراً ويؤثر تأثيراً ايجابياً فى حياة الناس.

ولست أشك فى أن بعض المناهج الأكاديمية الضيقة والمعقدة والمغلقة على نفسها قد ساهمت فى خلق هذه الصورة الرديئة المشوهة لأستاذ اللغة العربية ومايمثله ويرمز إليه.

وأعود إلى القضية الأصلية لأقول وأكرر إن مقدمة الأستاذ «خليفة التليسى» لكتابه «قصيدة البيت الواحد» تمثل نظرية جديدة فى فهم الشعر العربى واعادة تقديره وتذوقه، ولم يكن قولى هذا من باب الغفلة أو من باب التسرع، ولكن رأيى كان قائماً على حقائق صارخة، يرفض بعض الأكاديميين أن يعترفوا بها، لأنهم فى حصونهم العلمية المغلقة عليهم، يعيشون كما يعيش الرهبان.. لا علاقة لهم بالدنيا ولا ما يجرى فيها من أحداث وتجارب.

أن الواقع الراهن فى كل قطر من أقطار العرب يؤكد أن الجمهور الأكبر فى هذه الأقطار منصرف عن الشعر العربى أشد الانصراف، وأن الناس تظن أن هذا الشعر من الصعوبة والتعقيد والبعد عن حياة بما يفرض على هذا الجمهور الا يبدد وقتا فى قراءته، أو يبذل جهدا فى فهمه والتعرف عليه والاحساس به وتذوقه، ولماذا يفعل الجمهور ذلك، وهو يجد نفسه أمام شعر يحتاج إلى معاجم كثيرة لصعوبة ألفاظه، كما أنه فى حدود الفهم الشائع إنما يعالج قضايا وتجارب لا علاقة لها بحياة الناس.

ثم يوازن النقاش بين ذوقنا وذوق الغربيين :

وفى المقابل يفاجأ الواحد منا عندما يذهب إلى بعض العواصم الأوروبية ، أن محطات السكك الحديدية وأنفاق المترو ، والمقاهى والنوادى ، مليئة بلافتات جميلة هى كلها مختارات منتقاة من أشعار راسين وموليير ولامارتين وهيجو فى فرنسا ، أو أشعار شيكسبير وملتون و بيرون وشيللى فى انجلترا ، أو اشعار جيته وشيللر وهاينى فى المانيا .

الشعر هناك غذاء جميل للناس فى كل مكان ، أما هنا فهو يكفى لفض أى جلسة جميلة ممتعة وانصراف الناس إلى النوم والأحلام البعيدة عن كوابيس المتنبى والمعرى والخليل بن أحمد وسيبويه والاصمعى وغيرهم من علماء اللغة العربية وأدبائها وشعرائها .

فالمشكلة الحقيقية التى نعانى منها هى أننا لم نخدم أدبنا كما خدم الغربيون أدبهم ، وهى أننا نجعل الأمور الأدبية صعبة على الناس بالحذلقة والتعالى والمماحكة والتصور الخاطىء بأن هذه الصفات السخيفة إنما هى من صفات «العلم الصافى» الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه .

فى هذا المناخ الأدبى غير الصحى يأتى رجل مثل «خليفة التليسى» فيحاول بجدية واخلاص وعمق أن يقدم نظرية جديدة أو منظارا جديداً يستطيع الإنسان من خلاله أن يفهم أسرار الجمال فى الشعر العربى ، وأن يدخل إليه من مداخل سهلة ميسورة واضحة ، وأن يدرك بدون صعوبة أو تعقيد : كم هو جميل وانسانى هذا الشعر العربى ، ومن خلال هذه المحاولة يمكننا أن نتصور اليوم الذى نعامل فيه أشعارنا مثلما يعامل الأوروبيون أشعارهم ، فنقرأ هذه الأشعار التى اختارها التليسى فى مختاراته ، ونكتبها على محطات القطارات وانفاق المترو ، وفى النوادى والمدارس والشوارع والميادين العامة ، ونفعل ذلك دون أن نجد فى الأمر صعوبة أو تعقيدا ، ودون أن يعجز أى مواطن ــ إذا كان يعرف القراءة والكتابة ــ عن الفهم والتذوق لهذه الأشعار الجميلة ، ودون أن يعجز عن حفظها وترديدها فى أى وقت وفى أى مكان دون خجل ، ودون أن يخشى سخرية الآخرين منه .

إذا جاء أديب مثل التليسى فقعل ذلك بنظريته عن اشتمال الشعر العربى على أبيات مفردة بالآلاف . يمكن النظر إليها على أنها قصائد كاملة ، لأنها تعبر عن تجربة انسانية واضحة محددة ، ولأنها قائمة على بناء محكم وبسيط وفيه سلاسة الفن العظيم .. عندما يقوم أديب ناقد بهذا الجهد الذى يبذله التليسى فى كتابه «قصيدة البيت الواحد» . فإن بعض الأكاديميين مثل الدكتور الفاضل جابر قميحة ينظرون إلى هذا الجهد بسخرية وغضب .

ويكاد هؤلاء أن يفرضوا على التليسى وغيره من المتحمسين لنظريته ومنهجه عقوبة بدنية مثل الضرب على الأيدى أو الأرجل .

وهذه النظرية تحقق أكثر من هدف . فهى من ناحية تجمع من غابة الشعر العربى مجموعة من أجمل وأنضج ثماره ، وتجعلها مطروحة بين الناس بحيث يستطيع أبسط الناس وأرقاهم ثقافة على السواء أن يستمتعوا بهذه الثمار وأن يتذوقوها ويتحمسوا لها ، وبالامكان إذا أخذنا بهذه النظرية أن نجعل من شعرنا العربى فى نماذجه الجيدة حقيقة حية ملموسة فى كل مكان ، وما أجمل أن يقرأ الناس جميعاً فى محطات القطارات أو مترو الأنفاق أو الموانىء والمطارات بيتاً مثل هذا البيت الذى أكرر الاستشهاد به كثيراً لجماله وما فيه من دفء وانسانية ، وهو بيت قيس أو مجنون ليلى :

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما
يظنان كل الظن الا تلاقيا

ما أجمل أن يقرأ الإنسان هذا البيت وهو ينتظر حبيباً ، سواء أكان هذا الحبيب زوجاً أو أخاً أو أختاً أو إبناً أو إبنة أو صديقاً من أصدقاء النفس والروح .

ويواصل النقاش كلامه مدافعا عن منغلقات التليسى فيزيدها انغلاقاً واكتفى هنا بحديث النقاش عن « اللحن الهارب » .

أما « اللحن الهارب » فما أبسط معناه وأقله حاجة إلى الجهد فى فهمه وتفسيره ، ولو أن الدكتور الفاضل قد عانى تجربة إبداع شعرى فى أى وقت من الأوقات ، فسوف يمكنه أن يتذكر فى بساطة أن الموسيقى قد تولد فى وجدان الفنان فيحاول أن يتابعها ليقتنصها ويصبها فى بيت شعرى واحد أو فى قصيدة كاملة ، ومن الممكن أن يهرب لحن من الألحان ، فيظل يطارده حتى يمسك به ، ويمكن أن يهرب اللحن نهائياً ويضيع من الفنان ، رغم أنه كان موجوداً فى ذهنه ونفسه بصورة غامضة . وما من شاعر أو موسيقار أو فنان أو أديب أو كاتب من أى نوع الا وعانى مثل هذه التجربة .. تجربة « اللحن الهارب » الذى يطارده الفنان بخياله ويحاول الامساك به والسيطرة عليه .

ويمكن هنا أن نتذكر الشاعر محمود حسن اسماعيل ، وهو من نوابغ المتخرجين فى كلية دار العلوم .. كلية الدكتور جابر قميحة نفسه ، فعندما ظهر هذا الشاعر الكبير فى الثلاثينات ، كان شعره مليئاً بهذه الصور المجازية ، وقد أثارت هذه الصور عاصفة من النقد التقليدى الذى اعترض على الشاعر الكبير وسخر من عبقريته الفنية . وبمرور الأيام والسنين سقط هذا النقد وبقى الشاعر الكبير . وعندما نقف أمام قصيدة من قصائد هذا الشاعر ، فسوف نجد أنفسنا

أمام فيض من هذه الصور المجازية وها هي إحدى قصائد الشاعر واسمها «استغاثات» نقرأ فيها :

ولم أجد في الحياة شيا
يطفي العذاب الهادر الخفيا
ونقـــرأ :
وغصت في الصدور للأعماق
وطرت حتى أعولت آفاقي
ونقرأ :
حفنت من جنبي هذا الشجنا
وصاحيا في الشجو يدعى أرغنا
ولم نزل نشدو ونسقي الزمنا
فهل رأينا للأغاني أذنا
تصغي لهذا الوهج المنصب ؟

هنا عبارات مجازية كثيرة منها «العذاب الهادر» و«الآفاق المعولة» و«حفنة الشجن» و«الزمن الذى نسقيه» و«أذن الأغاني» ولو أخذنا بمقاييس الدكتور قيحة العجيبة فإننا لن نجد أي معنى لهذه العبارات، فهل للعذاب صوت «يهدر» ؟ وهل للزمن ماء نسقيه به ؟ وهل للأغاني أذان ؟ وهل «الأشجان» مياه سائلة حتى نحفن منها بأيدينا ؟

[٦]

يعودلا الأستاذ رجاء النقاش إلى مواصلة مقالاته «الأحدية» بعد انقطاع. يعود إلينا بمقال يحمل عنوانا مثيراً — على عادته — وهو (هل مات الشعر العربى) نشر فى صحيفة اليوم فى ١٥ من سبتمبر ١٩٩١. وأذكر القارىء أن هذا المقال ومقالات أخرى سبقته ومقالات لاحقة له بعد ذلك كمقاله المنشور فى اليوم بتاريخ ٢٢ من سبتمبر ١٩٩١ تحت عنوان (إذا كان هؤلاء هم أصدقاؤك فما حاجتك إلى الأعداء) ومقاله فى ٢٩ من سبتمبر ١٩٩١ تحت عنوان (سيد قطب وموقفه من الشعر العربى). ومقاله فى ١٣ من أكتوبر تحت عنوان (آراء سلبية أخرى فى الشعر العربى).. أقول إن هذه المقالات تفجرت بمناسبة صدور كتاب خليفة محمد التليسى (قصيدة البيت الواحد) وما كتبناه من مقالات ناقش فيها ما كتبه النقاش عن الكتاب فى سلسلة من المقالات بعنوان (أسطورة اسمها قصيدة الكتاب الواحد) نشرت على مدى خمسة أسابيع فى ملحق الأحد الثقافى فى صحيفة اليوم نفسها.

والمقال الذى بين أيدينا الآن والمقالات التالية له تكاد تدور فى مجموعها على المحاور الآتية.

١ — الانتصار فى حماسة مسرفة لما سمى (بقصيدة البيت الواحد).
٢ — الهجوم الشرس الحاد على الأكاديميين الذين رأى رجاء أنهم انعزاليون.. لا جماهيريون.. وأنهم من سكان الأبراج العاجية.
٣ — تخصيص أساتذة دار العلوم بالنصيب الأوفى من هذا الهجوم.
٤ — عرض لوجهات نظر المدافعين عن الشعر العربى وكذلك الحاملين عليه من النقاد والكتاب.

أقول إن المقالات التى تلت هذا المقال لا تزيد على مضمونه إلا فى التفصيلات وإضافة شخصيات أخرى من الناقدين — مدافعين أو حاملين — لذلك سننهى عرضنا لمقالات النقاش بهذا المقال مع إضافة ما نراه جديداً من المقالات اللاحقة. فإلى ما يقوله رجاء فى مقاله (هل مات الشعر العربى)؟:

يقول بعض (الأكاديميين) من الباحثين الجامعيين أن الشعر العربى قد وجد نقاداً كثيرين يدافعون عنه وأن القول بأن هذا الشعر قد تعرض منذ بدايات هذا القرن لحملات متواصلة من الهجوم عليه هو قول ليس له نصيب من الصحة العلمية.

وإذا سألنا هؤلاء الأكاديميين عن النقاد الذين دافعوا عن الشعر العربي قالوا: هناك مصطفى صادق الرافعي، وهناك طه حسين في حديث الأربعاء وهناك محمد أحمد الحوفي وعمر الدسوقي من أساتذة دار العلوم وبعض الأسماء الأخرى من أساتذة الجامعات هنا وهناك.

ولا أحد ينكر أن مصطفى صادق الرافعي كاتب كبير صاحب موهبة متميزة في الأدب العربي. وقد أصدر كتاباً ضخماً هو «تحت راية القرآن» يرد فيه على كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين ويدافع عن الشعر العربي دفاعاً قوياً. ولكن الحقيقة الأدبية الواضحة والتي لا يصح انكارها هي أن «الرافعي» نفسه كاتب صعب جداً، والذين يستطيعون فهمه وتقدير قيمته والأخذ بآرائه هم «صفوة» قليلة من المتخصصين، فجمهور الرافعي محدود جدا، وتأثيره في الذوق العام تأثير محدود أيضاً، وهذا بالطبع لا يطعن في قيمة الرافعي ومكانته الأدبية، ولكنها حقيقة يجب أن نضعها في الاعتبار، ما دمنا نتحدث عن النقد وتأثيره الواسع في الذوق العام. فالرافعي ليس كاتباً جماهيريا حتى بين المثقفين، فلابد لقارئه أن يكون من المتخصصين في الأدب واللغة حتى يتمكن من فهمه واستيعابه وتذوق أسلوبه العسير المليء بالصور الذهنية المعقدة.

أما طه حسين فقد كتب عن الشعر العربي في مختلف عصوره في عدد من كتبه منها «حديث الأربعاء» و«من حديث النثر والشعر» و«مع المتنبي» و«صوت أبي العلاء» ولاشك أن طه حسين قد خلق بين الجمهور العام بعض الاهتمام بالشعر العربي، ولكن دراساته في هذا المجال تعرضت لاضطراب وتناقض.

أما تأثير طه حسين في الجمهور العام فلا يستطيع أحد أن ينكره، ولكنه في موضوع الشعر العربي كان محدوداً، ومن الصعب أن نقول أنه خلق في الذوق المعاصر تياراً متعاطفاً مع الشعر العربي القديم، وكان باستطاعته ولاشك أن يفعل ذلك لولا أن ذهنه كان مليئاً بالشكوك والاعتراضات على هذا الشعر، كما ثبت من كتابه «في الشعر الجاهلي».

ويقف رجاء النقاش طويلاً أمام أساتذة دار العلوم دون تفريق بينهم.. ولكن لنتركه يواصل حديثه:

نأتي بعد ذلك إلى أساتذة دار العلوم مثل «الحوفي» و«الدسوقي»، وسوف نجد أن أمثال هؤلاء الأساتذة على قيمتهم وأهميتهم لم يجاوز تأثيرهم أبداً حدود تلاميذهم وبيئتهم الجامعية. واذا وضعنا أمامنا خريطة النقد العربي منذ سبعين سنة إلى الآن، أي منذ العشرينات إلى التسعينات ـــ فإننا لن نجد لأمثال هؤلاء الدارسين الجامعيين مدرسة أو تياراً

لها تأثير فى الحياة الأدبية العامة فجهد هؤلاء الأساتذة محصور فى أبحاثهم الجامعية وتأثيره لايتجاوز التلاميذ الذين درسوا عليهم بصورة مباشرة.

وهذا الوضع لايقلل من قيمة هؤلاء الأساتذة وأهمية جهودهم، ولكننا لانستطيع أبداً أن نقول أن النقد الأدبى فى عصرهم قد تأثر بهم وأخذ بآرائهم خارج النطاق الجامعى، فقد كان هؤلاء الأساتذة معزولين عن الحياة الأدبية العامة، ولم يستطيع واحد منهم أن يجعل من دفاعه عن الشعر العربى تياراً قوياً سائداً وله جمهور كبير يلتف حوله ويتأثر به.

وعلينا أن نعترف بوضوح فى المجال الأدبى أن الكثيرين من الأكاديميين الذين بذلوا جهوداً طيبة داخل أسوار الجامعة، لم يكن لأصواتهم أى صدى خارج هذه الأسوار، ومنهم الحوفى وعمر الدسوقى وابراهيم سلامة وأحمد الشايب وغيرهم، وإذا حاولنا أن نفسر هذه الظاهرة فسوف نجد أمامنا بعض الأسباب الأساسية، منها أن معظم هؤلاء الأكاديميين كانوا يعتبرون دراسة الأدب العربى امتيازاً لهم ولتلاميذهم، وكانوا يتعالون على الجمهور العام، باعتباره جمهوراً غير متخصص وغير قادر على استيعاب الحقائق الأدبية العليا، أى أن هؤلاء الأكاديميين كانوا يعتبرون أن الجمهور العام «ناقص عقل وذوق» وأن عدم قراءته لما يقولون هو درجة من درجات الجهل، لابد أن يتخلص منها الجمهور أولاً حتى يكون على مستوى مايكتبون وقد كانت النتيجة العملية هى أن أسماء هؤلاء الأكاديميين اختفت بمرور الزمن، ولم يعد أحد يعود إلى ماكتبوا أو يهتم به إلا إذا كان باحثاً متخصصاً ومضطراً إلى العودة لبعض ماكتبه هؤلاء الأساتذة كمصدر من مصادر البحث والدراسة.

والحقيقة أن العيب هو عيب هذا النوع من الأكاديميين وليس عيب الجمهور، فالجمهور فى الميدان الأدبى له دور واسع وأساسى ولايمكن الاستغناء عنه».

ومن ثم كان لابد من الاتجاه إلى الجماهير والارتقاع بمستواه الثقافى والأدبى وإزالة ما فى نفسه من أفكار وانطباعات سيئة عن الشعر العربى. ولكن ما سبب هذه الأفكار وهذه الأنطباعات؟ يرى رجاء النقاش أن السبب الأساسى هو:

«عدم وجود نظريات و(مداخل) سليمة لفهم الشعر العربى وتذوقه، ومافعله الأستاذ «خليفة محمد التليسى» فى كتابه «قصيدة البيت الواحد» والدكتور غازى القصيبى فى كتابه «فى خيمة شاعر» هو فى حقيقته محاولة بديعة وأصيلة لتغيير الموقف العام من الشعر العربى واتاحة الفرصة للجمهور حتى يدخل عالم الشعر العربى فى سهولة ويسر وحب، وحتى يتحول هذا الجمهور عن رأيه السلبى فى الشعر العربى، باعتباره من الفنون اللغوية المعقدة الصعبة والتى لاتحمل إلى الانسان متعة أو قيمة إنسانية تؤثر فى حياته وتمس وجدانه ومشاعره.

ويعلن رجاء عن خطته فى العمود الأخير من هذا المقال وما سيقدمه فى المقالات التالية وأثناء ذلك يعاوده الحنين إلى التهجم على أساتذة دار العلوم ولو« بلكـــــة ع الماشى» :

وسوف أقدم هنا نماذج من الهجوم على الشعر العربى لبعض الكتاب العرب المعروفين ، والذين لهم تأثير واسع على جماهير القراء ، وسواء اختلفنا مع هؤلاء « الكتاب أو اتفقنا ، فالحقيقة الأساسية أنهم كتاب كبار ولهم جماهير واسعة من القراء تتأثر بهم وتستجيب لكتاباتهم ، وهذه الجماهير نفسها الضخمة لا تعرف شيئاً عن « الحوفى » و« عمر الدسوقى » و« أحمد الشايب » وغيرهم من علماء الأسوار الجامعية الحصينة المغلقة .

ويعرض النقاش نماذج من هؤلاء مثل لويس عوض والدكتور على الوردى ــ الذى وصفه النقاش بالكاتب الكبير وبعمق تأثيره فى الرأى العام .. ولكن يعاوده الحنين مرة أخرى للهجوم الشرس على الأكاديميين الآخرين خلوصا إلى الإزراء بأساتذة دار العلوم . فلنقرأ بعض ما كتبه فى مقال ٢٢ من سبتمبر ١٩٩١ وعنوانه (إذا كان هؤلاء هم أصدقاؤك فما حاجتك إلى أعداء) :

ونعود إلى ما كتبه الدكتور على الوردى عن الشعر العربى ، ونحن عندما نقدم آراء هذا الكاتب الكبير لابد فى البداية أن نقول إننا نتحفظ عليها ، وسوف نعود إلى مناقشة هذه الآراء وغيرها ، بعد الانتهاء من عرضها ، وسأحاول هنا أن أقدم فقرات طويلة من آراء « الوردى » فهى ــ على اختلافنا معها ــ آراء صادقة منبهة ، وهى آراء قوية ، لا يمكن الرد عليها بكتابات الجامعيين والأكاديميين ذوى الأعصاب الهادئة والنوايا الحسنة والجهل الكامل بما يجرى فى ساحة الحياة والجمهور من تغيرات وزلازل فى ميدان الأدب والفكر والثقافة .

إن هؤلاء الأكاديميين يعيشون فى أبراج عاجية ، لا يشعرون بأحد ولا يشعر بهم أحد ، وهم مطمئنون تماما إلى سلامة أفكارهم ، رغم أن هذه الأفكار لا تكاد تقنع أحداً ، سوى تلاميذهم المتعلقين بهم والمفتونين بآرائهم وهؤلاء الاساتذة والتلاميذ لا يستطيعون أن يؤثروا فى أذواق المواطنين العاديين ، وقد يكون من المفيد قبل أن نقرأ آراء « الوردى » ونتوقف بالقرب من مدافعه الثقيلة التى يدق بها حصون الشعر العربى دكا عنيفا ، أن نقرأ نموذجاً من الدفاع « السقيم » عن الشعر العربى لواحد من الأكاديميين الكبار وهو « الدكتور أحمد الحوفى » الأستاذ السابق بكلية دار العلوم ، وهو رجل فاضل جاد ، يرحمه الله ، ولكنه كان مثل « عمر الدسوقى » وغيره .

يقول الدكتور الحوفى رحمه الله فى تفسير شاعرية العرب : « العرب أمة شاعرة ، وقد كانت البادية مزكية لهذه الشاعرية ، فهناك يبزغ القمر وضاح الجبين بساما ، ويبعث أشعته

القضية للمدلج والساهر والسامر فيخلب لبه، وتلتمع النجوم سافرات، وتومض كأنها ماسات فتناغى وتناجى، وهناك السكون الباعث على التأمل، والبراح الفسيح المتكشف، والحرية المطلقة، وكل ذلك يولد فى نفوس السكان الانطلاق فى التعبير والبوح بما فى الضمير، وبلاد العرب بلاد النور، حيث تسفر الشمس من المشرق إلى المغرب. وللنور أثر فى صفات الإنسان أكثر منه فى جسمه. وقد كان جوته يقول وهو يجود بنفسه: «أريد نوراً أريد نوراً».

هذا هو تفسير الحوفى لشاعرية العرب، وهذا الكلام الساذج يذكرنى بعبارة قالها أحد السياسيين يوماً لزميل له، عندما لاحظ أن اصدقاء هذا الزميل كفيلون بأن يجروا عليه من المتاعب والمشاكل أكثر من أى عدو له.

قال السياسى لزميله:

إذا كان هؤلاء هم اصدقاؤك.. فما حاجتك إلى أعداء؟!

وأنا أقول عن الحوفى —فى دفاعه عن الشعر العربى نفس الكلام: فإذا كان الحوفى وأمثاله هم أصدقاء الشعر العربى فما حاجة هذا الشعر إلى أعداء؟

وأرجو ألا يفهم أحد من كلامى، أننى أرفض «الحوفى» جملة وتفصيلاً، فالحوفى كان رجلاً فاضلاً وباحثاً جاداً وله دراسات أخرى قيمة فى مجال الأدب. والنقد، ولكننى أتحدث عن دفاعه عن شاعرية العرب وتفسيره لها. وهو دفاع هزيل وتفسير مثير للسخرية، لأن الصحارى منتشرة فى شتى أنحاء الأرض، ومع ذلك فلم يكن كل سكان الصحارى على درجة من الشاعرية تشبه شاعرية العرب وسكان الصحراء المغربية، أو «البوليزاريو» لم يعرف عنهم الشعر، وسكان الصحراء الغربية بين مصر وليبيا لم يظهر منهم شاعر واحد معروف، لاقبل الإسلام ولابعده، والصحراء الغربية هى الصحراء حيثما فيها النور والانفساح، وكل ماذكره الحوفى عن الصحراء العربية.

كما أن من السذاجة المضحكة أن يكتب الحوفى عبارة مثل هذه العبارة «..وبلاد العرب بلاد النور، حيث تسفر الشمس من المشرق إلى المغرب».

فهل هذا كلام؟.. هل تشرق الشمس فى بلاد العرب من المشرق إلى المغرب، وتشرق فى بلاد أخرى من المغرب إلى المشرق؟

إن دفاع «الحوفى» عن شاعرية العرب، نموذج للكتابات الإنسانية التى لاتقدم ولاتؤخر.. ومرة أخرى: «إذا كان هؤلاء أصدقاؤك أيها الشعر العربى المسكين فما حاجتك إلى أعداء؟!».

وما كتبه رجاء النقاش فى هذا المقال والمقالات السابقة هو لون مما سميناه « بالتطرف النقدى » وقد أبنا عن طبيعة هذا اللون من النقد وخطورته فى مدخل هذا الكتاب. والواقع أن ما أثاره رجاء النقاش يحتاج فى تفنيده إلى كتاب مستقل، ولكننى سأختم ردى عليه بمقالى رقم (٦) — وهو لم ينشر فى صحيفة — خلوصا بعد ذلك إلى الانفراد بدراسة ومواجهة مباشرة لكتاب التليسى نفسه المسمى بـ« قصيدة البيت الواحد ».

وكتبنا نناقشه ...

المقال الأول

عود على سابق :

على مدى أسابيع ثلاثة أسابيع طالعنا في صحيفة «اليوم» السعودية ثلاث مقالات طويلة للكاتب الناقد الكبير الاستاذ رجاء النقاش. وعناوينها بالترتيب (قصيدة البيت الواحد بين الخصوم والأنصار) يوم الأحد ٧من يوليو ١٩٩١ ـ (ارفعوا أيديكم عن الشعر العربى) يوم الأحد ١٤ من يوليو ١٩٩١ ــ (غازى القصيبى وقصيدة البيت الواحد) يوم الأحد ٢١ من يوليو ١٩٩١.

ومن يقرأ المقالات الثلاث، ويعايشها كما عايشتها أنا يخرج بانطباع قوى مؤداه أن وراءها نية طيبة من الناقد الكبير، وحماسة متوعدة للتراث العربى بعامة والشعر العربى بخاصة والقديم منه بصفة أخص.

وهذه الحماسة وتلك الغيرة دفعتاه إلى «الإيمان المطلق» بطرح أدبى جديد أسمه (البيت القصيدة) أو (قصيدة البيت الواحد)، وهذا الطرح الجديد يعنى أن الشعر العربى القديم غاص بعشرات الآلاف من قصائد البيت الواحد. ولا يقصد بهذا ما قد يفهم من ظاهر الإطلاق ــ أن تاريخنا الأدبى فيه شعراء نظموا ــ أو تخصصوا فى نظم «أبيات مفردة» كل بيت على وزن معين. وهذا البيت مستقل استقلال القصيدة.. هذا مالم يقصده الاستاذ النقاش أو الاستاذ التليسى، ولكنه قصد (بقصيدة البيت الواحد) بيتا واحدا فعلا، يستطيع المتلقى ــ ولابد أن يكون ناقدا واعيا بصيرا ــ أن يلتقطه بحاسته الناقدة من «ركام» القصيدة، ويعزله بعيدا عنها لأن فيه من الكثافة الفكرية والشحنات النفسية والطوابع الجمالية ما لا

يتوفر « لإخوته » فى بقية القصيدة .. وهذه الملامح التى اتسم بها هذا البيت تجعله فى مقام قصيدة كاملة ، ومن ثم اطلق عليه الاستاذ التليسى « قصيدة البيت الواحد » . واحتفل الاستاذ النقاش بهذا المولود الجديد أيما احتفال .

وهى دعوى خطيرة جداً على الشعر العربى ، وان كان وراءها هدف نبيل هو الحماسة له فى مقام الدفاع عنه ، لأنها بمفهوم المخالفة تعد شهادة ضمنية .. بل صريحة بأن ما بقى من الشعر العربى (بعد عزل بيت من كل قصيدة يرى أنه الجدير وحده بهذه التسمية لما فيه من خصائص العظمة والجلال) غير جدير بالإعجاب بل البقاء . وإذا كان هذا البيت وحده هو الجدير بأن نطلق عليه وصف القصيدة .. فاذا نطلق على ما بقى من أبيات القصيدة التى التقطنا منها هذا البيت الجليل ؟ هذا مالم نجد له جوابا . ونحن نستطيع أن نقول — مجاراة لما ذهب إليه الاستاذ النقاش ان الحيثيات التى اكسبت البيت لقب « القصيدة » كقول طرفة مثلاً :

أنـا الـفـتـى الـضـرب الـذى تـعـرفـونـه
خـشـاش كـرأس الحـيـة المـتـوقـد

يمكن أن تكسب الشطر الواحد نفس اللقب فالشطر الأول من هذا البيت يقف على قة قصائد الفخر ويلخص بل يكثف ويقطر كل ملامح الفروسية والبطولة : إذ افتخر الشاعر بأنه « الفتى الضرب » لا الفتى الضارب ، ووصف نفسه بالمصدر كقولك « قاض عدل » و« ماء سكب » و« درهم ضرب » .. الخ وكأن يقول لك أحدهم « فلان بطل » فترد عليه لا .. بل إنه البطولة نفسها .. أقول هذه هى قة البلاغة فى الوصف . ثم جاءت عبارة « الذى تعرفونه » كأنما يريد أن يقول ولماذا افتخر بنفسى .. إن واقعى « الذى تعرفونه » يشهد لى ، ولا يستطيع أحد أن ينكره .. فأنتم شهود أحياء ببطولتى التى لا يستطيع أن ينكرها أحد ..

وقياسا على هذا يمكن أن يكون عندنا فى الشعر الحر « السطر القصيدة » أو « قصيدة السطر الواحد » كهذا السطر من قصيدة « شنق زهران » لصلاح عبد الصبور — (جاء مسرور وأعداء الحياة) .

ويمكن أن يكون عندنا أيضاً ما يمكن أن نسميه الكلمة القصيدة أو «قصيدة الكلمة الواحدة» كصراخ غريق (أى غريق) — الغوث — أو واغوثاه «ففيها من الصدق وحرارة الشعور بالخطر مالا تغنى عنه قصيدة كاملة» ..

وهكذا — وقياسا على ما ذهب إليه الأستاذ رجاء وتوليدا منه يمكن أن نوزع تراثنا الشعرى على الأجناس أو الأنواع أو الأطباق الآتية:

١ — قصيدة القصيدة.
٢ — قصيدة المقطوعة الواحدة.
٣ — قصيدة البيت الواحد.
٤ — قصيدة الشطر الواحد.
٥ — قصيدة السطر الواحد.
٦ — قصيدة الكلمة الواحدة.

وهو تقسيم غريب عجيب بالنسبة للشعر العربى، بل بالنسبة لأى شعر على المستوى العالمى. ولكنى فى هذا المقام — إنصافا للحق و إنصافا للاستاذ رجاء — أقرر حقيقتين:

الأولى: أن القول أصلاً «بقصيدة البيت الواحد» ليس للاستاذ النقاش إنما هو قول الناقد والشاعر الليبى «خليفة محمد التليسى» فى كتابه جديد له بعنوان «قصيدة البيت الواحد» عرضه الاستاذ النقاش فى مقالاته بجريدة «اليوم» السعودية.

ولكن للحق أيضاً لم يكن الاستاذ رجاء مجرد «عارض» للكتاب، بل إنه تبنى الفكرة بحماسة منقطعة النظير، جعلته يبحث عن تطبيق آخر لها إلى أن عثر عليه فى مختارات شعرية نشرها الاستاذ الشاعر «غازى القصيبى» فى كتاب باسم «فى خيمة شاعر». فهو إذن يرى أنها نظرية جديدة. أو على الأقل نظرة جديدة يجب أن تعمم وتستثمر فى مراجعة تراثنا الشعرى لنستخرج منه «الأبيات القصائد» يستوى فى ذلك القديم والجديد من الشعر.

وما ابديته من رأيى فيما سمى «بقصيدة البيت الواحد» بعد مجرد إلماح بل إلماع أعود إليه بالتفصيل فى مقال قادم أو ربما أكثر من مقال ..

أما الحقيقة الثانية .. فهي أن الاستاذ النقاش أثار في مقالاته عدداً كبيراً من القضايا والأحكام الأدبية النقدية ، تشدنا إلى الإفادة منها ، وكذلك إلى مناقشتها ، وأنا على يقين أن الناقد الكبير سيتسع صدره لما يبديه هذا القلم المتواضع تجاهها ..

ضوابط ومعايير لابد منها

وقبل أن نعرض لهذه الآراء نذكر القارىء بعدة حقائق منهجية وموضوعية ستكون ضوابط ومعايير ومرتكزات نقدية وأدبية فيما نكتبه ، وأعتقد أننا لا نختلف على واحد منها ، أو ـــ على الأقل ـــ نتفق على أغلبها ، إن لم نتفق عليها جميعا .

أولها : أن الأحكام الكلية في مجال العلوم الإنسانية والعلوم التجريبية يجب ألا تصدر إلا بعد « استقراء شامل » للظواهر والأشياء وجزئيات مادة البحث .

وثانيها : أن التقييم الحقيقي الصادق للتضاريس الفكرية والعقدية والسلوكية لأحد الكتاب أو المفكرين يجب ألا يرتكز على عمل واحد من أعماله ، أو مرحلة واحدة من مراحل حياته . بل يجب أن يكون الاستقراء شاملاً ـــ كما ذكرت في الضابط الأول .

وثالثها : أن التقييم النقدي لآراء « الشاعر الناقد » يجب ألا يكتفي بالآراء النظرية له ، بل يجب أن يضع في الاعتبار ـــ بجانب آرائه النقدية النظرية ـــ شعره كذلك ، لترى مدى مصداقية ما نادى وبشر به من آراء في مدى التزامه بها في شعره . ومن الشعراء النقاد : عباس العقاد وخليل مطران وجبران وميخائيل نعيمة .

ورابعها : أن « الطرافة » لا تعني بالضرورة « التجديد » ، وهي صفة قد تتوفر في الجديد كما تتوفر في القديم . واجتهاد الناقد قد يقوده إلى استخراج « طريف شارد » من أبيات الشعر في شكلها التقليدي القديم ، أو في تشكيل فني جديد ـــ شكلاً ومضموناً ـــ وفي الحالين لابد أن يكون في البيت « جلال » يميزه عن غيره ، ويشد القارىء إليه .

وخامسها : أن عملية الاختيار الشعر المجرد (أي اختيار قصائد أو أبيات دون

التعرض لها بالشرح ، والمختارات من شعر الآخرين ، ومن أشهرها : « المفضليات » للمفضل الضبى ، و« الأصمعيات » للأصمعى ، ومختارات ابن الشجرى ، وأعظمها ــ في نظرى ــ مختارات أبى تمام التى ضمها ما سماه « بديوان الحماسة » ما ذكره رجاء النقاش من « مختارات » الاستاذ التليسى . أقول أن هذه العملية : عملية الاختيار الشعرى المجرد ليست سهلة لأنها تحتاج إلى بصيرة قوية ، وحاسة نقدية شاعرة ، ولكنها بالتالى لا يمكن أبدا أن ترقى إلى مستوى « العمل الإبداعى » ، ومن الإسراف أن تطلق عليها اصطلاح « العمل الإبداعى » .. لأن العمل الابداعى « عمل إيجادى » ، أما عملية الاختيار « فعمل وجودى » .. الإبداع خلق وايجاد . أما الاختيار : فانتقاء « محدد » من « موجود » متعدد .

وسادسها : أن الحماسة الوطنية والقومية يجب ألا تنسينا حقيقة واقعنا فى ماضينا وحاضرنا بكل مناحيه السياسية والأدبية والاجتماعية ، فنخلع عليه ما ليس له ، وننفى عنه ــ بغير حق ــ ما قد يكون فيه من نقائص ومثالب . أى أن نظرتنا إليه يجب أن تكون موضوعية مجردة . وأن يكون الكشف عن الحقيقة هو الهدف الأسمى المنشود .

المسايرة والعبودية الثقافية :

استهل الاستاذ النقاش مقاله الأول بابراز حقيقة مؤسفة نوافقه عليها كل الموافقة ، بلا تردد ، وهى أننا نجد « من عيوب الثقافة العربية المعاصرة ، أن التيار العام يجذب الكثيرين فيسيرون وراءه ، دون أن يتوقفوا لحظة ليتساءلوا هل التيار العام هذا سليم ، أو أنه يحتاج إلى مراجعة وتصحيح .. » وهى ظاهرة ترتب على فشوها إصابة « المسايرين » بالكسل العقلى بل « الأنيميا الثقافية الحادة » . وكنا نتمنى أن يحلل الاستاذ النقاش هذه الظاهرة المرضية ويرجعها إلى أسبابها المتعددة وأهمها أسباب سياسية استفحلت مع مطالع النصف الثانى من القرن العشرين .

حقيقة الحملة على الشعر العربى :

ونتفق مع الاستاذ النقاش فى ملاحظته أن الحملة اشتدت على الشعر العربى « منذ اوائل هذا القرن ، ومع ظهور اتجاهات التجديد المختلفة » . ولكننا نختلف معه فى تعميمه هذا الحكم بقوله « ولا يكاد يوجد ناقد عربى واحد لم يشترك فى

هذه الحملة ، ولم يحاول أحد أن يتوقف ليسأل : هل نحن على حق فى هذه الحملة ؟ . . » . واحيل القارىء إلى ما ذكرناه آنفا فى المعيار أو الضابط الأول بضرورة الاستقراء الشامل لصحة « تعميم الحكم » .

واستشهد الاستاذ النقاش بأقوال أعلام من الذين هاجوا الشعر العربى القديم وهم العقاد والمازنى وأبو القاسم الشابى وخليل مطران (وبالمناسبة نقرر هنا أن ديوانه لم يصدر مرة واحدة بل صدر الجزء الأول منه سنة ١٩٠٨ لا سنة ١٩٠٠) . وحصر الاستاذ النقاش أسباب الحملة على الشعر العربى ــ وهى فى نفس الوقت تمثل التهم التى وجهت إلى الشعر العربى ــ أقول : حصرها فى ثلاثة هى (من وجهة نظر المهاجين) :

١ ــ انعدام الوحدة العضوية .
٢ ــ محدودية الخيال والمشاعر . لصدور هذا الشعر من شعوب سامية عاشت فى طبيعة هادئة منبسطة لا تعرف التنوع أو التغير والثوران .
٣ ــ الاهتمام بظواهر الأشياء « بعيدا عن عمقها وجوهرها البعيد » .

حكم بلا استقراء شامل !!!

وأوضح أن الحكم السابق ــ كما الحنا ــ لا يعتمد على استقراء شامل ، فليس بصحيح أن كل النقاد اشتركوا فى الحملة على الشعر العربى القديم ، بل منهم من وقف بجانبه يدافع عنه باستماته ويبدى اعتزازه به ويكشف عن قدراته التصويرية والتعبيرية ويدافع عن العقلية العربية واصالتها وامكاناتها الابتكارية ، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل : الشيخ حسين المرصفى صاحب الكتاب الشهير « الوسيلة الأدبية » ، والشيخ حمزة فتح الله مؤلف كتاب « المواهب الفتحية » . ومحمد دياب . وله كتاب قيم فى تاريخ الأدب طبع سنة ١٩٠٠ . وحسن توفيق العدل الذى ألف « تاريخ آداب اللغة العربية » ١٩٠٤ بمنهج علمى دقيق ، يبدو فيه تأثره ببروكلمان فى كتابه الشهير عن تاريخ الأدب العربى الذى نشر سنة ١٨٩٢ . وقد استقصى العدل فى كتابه كثيراً من أقوال النقاد العرب فى شعراء العرب القدامى ، كما اهتم اهتماماً خاصاً بشواعر العرب مثل : ليل بنت لكيز ،

وتماضر الخنساء، وأحكامه فى اغلبها صائبة تنم عن أصالة ووعى وتذوق واعتزاز عميق بالعربية فى صورتها المثلى بعيداً عن الإسراف والتهويل.

ومن هؤلاء كذلك الشيخ أحمد السكندرى ومصطفى صادق الرافعى وأغلب الأدباء والباحثين والنقاد فى جامعة الأزهر ودار العلوم ومنهم على سبيل التمثيل الدكتور أحمد الحوفى رحمه الله الذى انتصر للشعر الجاهلى بثلاثة أسفار تقارب صفحاتها ١٥٠٠ صفحة (من القطع الكبير) هى الحياة العربية من الشعر الجاهلى والغزل فى العصر الجاهلى ــ والمرأة فى الشعر الجاهلى. وقد تعددت مناهج هؤلاء ــ وغيرهم كثير ــ فى الدفاع عن التراث العربى بعامة، والشعر منه بخاصة، مما سنعرض له فى مقال قادم إن شاء الله.

وأين طه حسين ؟؟!!

كل ما عرضه الاستاذ النقاش ــ اعتمادا على كتاب الاستاذ التليسى ــ من نقود وجهها مطران والمازنى والعقاد والشابى إلى الشعر العربى، يمثل فى مجموعة مآخذ جزئية أو جانبية. ولكن الشيء الغريب حقاً أن الاستاذ النقاش ــ وهو فى مجال الاشارة إلى أعلام الحملة على تراثنا الشعرى ــ أغفل ــ وآمل أن يكون ذلك عن سهو ــ اسم على علم من أكبر أعلامنا الأدبية وهو الدكتور طه حسين الذى لم ينقد شعرنا القديم فى منحى من مناحيه الفنية أو الفكرية أو الأسلوبية، ولكنه ــ ببراعة غير موفقة ــ حاول أن ينسف تراثنا الشعرى من جذوره بشكه فى وجود الشعر الجاهلى إلى درجة انكار هذا الوجود، بل إنه يشك فى وجود ابراهيم أبى الأنبياء وابنه اسماعيل عليهما السلام «حتى وان ذكرا فى التوراة والقرآن». كان ذلك فى كتابه (فى الشعر الجاهلى) الذى صدر سنة ١٩٢٦. وقد ثبت أنه متأثر فى كتابه هذا ــ إلى درجة الامتصاص ــ بالمستشرق مارجليوث وإن ادعى أنه اعتمد فى بحثه هذا على منهج ديكارت فى الشك المنهجى أو الشك الموصل لليقين (١). وقد قامت حول الكتاب معارك امتدت لسنوات طويلة (٢).

وهو حكم مرحلى كذلك :

ولكن دعك من هذا.. وتعال معى يا قارئى لنعود إلى «الضوابط النقدية» التى أخذنا بها أنفسنا فى هذا المقال وفيما يليه.. لنعد إلى الضابط الثانى وهو

يلزمنا ألا نعطى صفة الديمومة لرأى «مرحلى» طرحه صاحبه فى وقت معين من حياته الأدبية ثم عدل عنه إلى غيره أو إلى نقيضه أو كان فى عطاءاته الأدبية ما ينقض رأيه النقدى.. وهذا مالم نجده فى «الحكم التعميمى» الذى طرحه الاستاذ النقاش وذكر فيه أن العقاد ومطران والمازنى والشابى هاجوا تراثنا الشعرى، وكان عليه أن يشير إلى عدة حقائق فى التاريخ الأدبى لهؤلاء، نكتفى بذكر بعضها..

١ ــ أن العقاد دعا فى العشرينات إلى التحرر من القيود الشعرية القديمة، وهى دعوة تكاد تقترب من دعوة مدرسة الشعر الحر واتجاهها الفنى. ولكنه فى أغلب شعره كان فى صف الخليل بن أحمد الفراهيدى. بل إنه عاش عدوا للشعر الحر، وينكر أن يسمى هذا «المسخ» ــ على حد قوله ــ شعرا. وحاربه بكل ما أوتى من قوة. وكانت إذا عرضت عليه قصيدة من هذا اللون حولها إلى لجنة النثر أيام أن كان رئيساً للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة.

وبلغ من اعتزازه بالشعر العربى القديم أنه فى تراجمه الأدبية كان يرى أن ديوان الشاعر على الدوام يعد أصدق ترجمة لحياته الباطنية، يصدق هذا على أبى نواس، كما يصدق على سائر الشعراء المطبوعين (٣) ويقول عن عمر بن أبى ربيعة «فحسبنا ديوانه واحده نعلم منه كل ما يهم عمله، ونتخذ منه موازين أدبه، وحقائق نفسه. وان اصدق الشعراء فنا وحياة لمن تعرفه بديوانه، وتعرفه لديوانه (٤). ويذكر مثل هذا وأكثر عن شعر ابن الرومى (٥). بل قد يقوده هذا الاعتزاز إلى إسراف شديد فى الحكم حينما يحاول أن يجعل من ابن الرومى أعظم شعراء العالم فيقول بالحرف الواحد «.. فلست اعرف فيمن قرأت لهم من مشارقة ومغاربة أو يونان أقدمين وأوربيين محدثين شاعرا واحدا له من الملكة المطبوعة فى التصوير مثل ما كان لابن الرومى» (٦).

٢ ــ من حق خليل مطران أن ينقد الشعر العربى بما أخذه عليه، ولكن الذى يشفع له أن ما أخذه على الشعر العربى حاول هو أن يعوض عنه فى شعره، فالتزم بالوحدة العضوية فى شعره وخصوصاً فى قصائده القصصية التى تربو

على الخمسين منها مطولة « نيرون » الملحمية التى بلغت ٣٢٧ بيتا على وزن واحد وقافية واحدة.

ويشهد له كذلك بخياله الابتكارى، وقد فاق فى هذا الجانب معاصريه من الشعراء مثل شوقى وحافظ. ومع كل أولئك حافظ على أصالة اللغة العربية وعراقتها. فنقد خليل مطران اذن كان « نقدا التزاميا » ــ إذن صح هذا التعبير ــ أى أنه نقد، والتزم فى شعره بالقيم النقدية التى نادى بها (٧).

٣ ــ وطه حسين نفسه الذى حاول نسف الشعر الجاهلى بانكار وجوده ووجود الشعراء الجاهليين من أمثال امرىء القيس وعنترة، عاد وكتب خير فصوله عن الشعر الجاهلى فى حديث الاربعاء، وبين ما فيه من جماليات، وكشف عن تماسك كثير من قصائده فى وحدة عضوية متلاحمة أو ما يشبه الوحدة العضوية. وارجع إلى الفصول التى عنون كل فصل منها بـ« ساعة » مع كل شاعر وإن خص « لبيد » بثلاث ساعات (أى ثلاثة فصول) و« طرفة » بساعتين. و« زهير » بأربع ساعات. و« الحطيئة » بساعتين، و« عنترة » بساعة. وسويد بن أبى كاهل بساعة وكذلك « المثقب العبدى » (٨).

ويبلغ الإسراف بطه حسين فى الانتصار للشعر القديم ــ فى بعض الأحيان ــ حدا لا يستسيغه العقل حين تقرأ له مثل هذا الحكم: إن بيتا واحداً لأبى تمام يزن ديوان أحمد شوقى كله وهو قوله (فى قصيدته التى يصف فيها فتح عمورية والحريق الذى اضرمه المعتصم بها).

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت
عن لونها أو كأن الشمس لم تغب (٩)

• • •

والخلاصـــة ....

كل هذه الشواهد ــ وغيرها كثير ــ تقودنا إلى الحقائق الآتية وقد فصلناها سابقاً:

١ ــ أن الحملة على تراثنا الشعرى لم يشترك فيها ــ كما ذهب الاستاذ رجاء ــ كل نقاد الوطن العربى أو أغلبهم .

٢ ــ وجد على الساحة الأدبية ــ على مستوى الوطن العربى بل تخطى ذلك إلى الأمريكيتين عند شعراء العصبة الاندلسية ــ من وقف يدافع بقوة وحرارة عن تراثنا الشعرى ، وكانت « حيطان الصد » من القوة بحيث تكسرت عليها موجات الهجوم . بل عاد أغلب المهاجين إلى صف المدافعين عن هذا الشعر ، وانتصروا له إلى حد المغالاة والإسراف أحياناً .

٣ ــ وهذه العودة تقطع بأن النزعة الهجومية على التراث الشعرى كانت « مرحلية » فى حياة هؤلاء . وكنا نتمنى أن يشير الاستاذ النقاش إلى ذلك . حتى لا يتوهم القارىء العربى ان « المهاجين » ثبتوا على هذا النهج ولم يتحولوا عنه .

• • •

وحتى نتمكن من تقديم تقييم حقيقى لما كتبه الأستاذ التليسى فى كتابه « قصيدة البيت الواحد » الذى اعتبره الاستاذ رجاء النقاش عملا جديداً كبيراً ، ودفاعا « عمليا » عن تراثنا الشعرى القديم ، وانتصارا قويا له .. حتى نتمكن من هذا التقييم أجد لزاما علينا أن نتعرف على طبيعة شعرنا العربى ، وتقييم نقادنا القدامى له ، وكذلك التعرف على منهج أو مناهج المدافعين عنه ، المنتصرين له فى العصر الحديث .. خلوصا إلى تحديد « موقع » الاستاذ التليسى بينهم ، وقيمة عمله الذى سماه « قصيدة البيت الواحد » . وموعدنا الأحد القادم إن شاء الله .

المراجع والتعليقات

● نشر بالملحق الثقافى بصحيفة اليوم السعودية . يوم الأحد ٤ من أغسطس ١٩٩١ .

(١) طه حسين : « فى الأدب الجاهلى » ٨٤ ط (٢) دار المعارف . القاهرة ١٩٥٢ . وارجع لكتاب ديكارت « مقال فى المنهج » وارجع كذلك إلى كتاب الدكتور عثمان امين عن « ديكارت » وهو من أوفى ما كتب عنه فى العربية ــ فى نظرى ــ .

(٢) وربما كان آخر هذه المعارك بين الاستاذ أنور الجندى صاحب كتاب طه حسين : حياته وفكره فى ميزان الاسلام الذى صدر سنة ١٩٧٦ . والاستاذ رجاء النقاش الذى هب مدافعا عن طه حسين بحرارة وحماسة .

(٣) العقاد : « أبو نواس الحسن بن هانيء » ص ١٤٢ (مكتبة الانجلو القاهرة . د . ت) .

(٤) العقاد : شاعر الغزل : عمر بن أبي ربيعة . دار المعارف القاهرة ط (٥) ١٩٦٥ .

(٥) العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ص ٧١ : المكتبة التجارية ط (٣) القاهرة ١٩٥٠ .

(٦) العقاد : السابق ٤٠٠ .

(٧) انظر للتوسع كتاب « خليل مطران » لاسماعيل ادهم ، وقد نشر أصلاً على حلقات في مجلة « المقتطف » .

(٨) طه حسين : تاريخ الأدب الأدبي ، المجلد الأول من ص ٣١١ إلى ص ٤٥٩ دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٥ (وهذا المجلد يجمع كتاب : في الأدب الجاهلي وجزءاً من حديث الأربعاء) .

(٩) طه حسين : حافظ وشوقي ٤٠ : المطابع الأميرية القاهرة ١٩٧٣ .

المقال الثانى

مناهج المدافعين :

دافع كثير من نقادنا عن تراثنا الشعرى .. بعضهم دافع فى هدوء وتؤدة ، وبعضهم فى حرارة وتوهج وحماسة أخرجته عن الخط الموضوعى فى بعض الأحيان ، وبعضهم كان مدفوعا بالمشاعر القومية والاعتزاز الوطنى .. وكل أولئك يقتضينا أن يكون لنا وقفة مع أهم هذه الاتجاهات والمناهج .

الدفاع عن العقلية السامية

فمن النقاد ومؤرخى الأدب من اتجه أساسا إلى الدفاع عن العقلية السامية ، واثبات قدرتها على الابتكار والاختراع والتخيل والتركيب ومن هؤلاء استاذنا عمر الدسوقى ، واذكر أنه فى الجزء الأول من الطبعة الأولى لكتابه (فى الأدب الحديث) وفى مجال الدفاع عن العقلية السامية ــ أخذ يستقرىء ما أنجزته العقليات اليهودية ــ على مستوى العالم كله من اختراعات وابتكارات فى العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية ، «فإذا كان هذا هو شأن العقلية اليهودية السامية ، فهو شأن العقلية العربية أيضاً على نطاق أوسع وأوفى واشمل ، لأن اليهود ــ وهم أبناء عمومتنا فى السامية ــ هم الأقل شأنا منا نحن العرب»

وعرض القضية أو الدعوى بهذه الصورة معيب منطقيا ، وخصوصا إذا نظرنا إليها من منظور غير عربى ، فالنتيجة المستخلصة لا تعتمد على مسلمات أو مسلمة يقينية فيا يتعلق بالمقدمة الثانية فى اعتبار اليهود فى المرتبة الثانية من العرب فكرا

وتصورا وابتكارا، لذلك أحسن استاذنا — رحمه الله — صنعا إذ «رفع» هذا «الكلام» من الطبعات التالية للكتاب (١).

وما زال الدفاع عن العقلية السامية يأخذ مكانه فى كثير من كتب الأدب والسياسة والاجتماع على نحو أكثر تفصيلا وأدق تناولا وهذا يحتاج إلى مبحث مستقل لا يتسع له هذا المقال.

منهج الدفاع الهجومى

وثمة منهج يمكن أن نطلق عليه «منهج الدفاع الهجومى» وأعنى به الدفاع الضمنى أو الصريح عن الشعر العربى — فى مجال أدب الموازنات — والدفاع هنا ليس مقصوداً لذاته، بقدر ما يقصد به الإزراء بشعر الآخرين بل هدمه.. بمعنى أن الناقد يحاول أن يبرز ما فى شعر الشاعر المعاصر من مثالب ونقائص بالنماذج العليا من شعر القدماء.

والأمثلة فى هذا المجال أكثر من أن تحصى، ونجتزىء منها بمثالين الأول للعقاد، والثانى لطه حسين، والمنقود أو هدف الهجوم هو شعر أحمد شوقى:

١ — كتب العقاد «... وإن بيتا واحدا كبيت البحترى الذى قاله فى الربيع:

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا
من الحسن حتى كاد أن يتكلما

ليساوى كل ما نظم شوقى فى ربيعياته وريحانياته، ومناظر النيل، أو مناظر البحور لأن الطلاقة والاختيال، والبشاشة والحسن الذى يهم بالكلام هى علامات الربيع المبثوث فى النفوس، وكل كلمة من هذه الكلمات تدل على النفس الحية التى تشاهد الربيع أكثر من دلالتها على الربيع الظاهر فيما يبدو للعيان.. واستعرض ماشئت من أوصاف شوقى للطبيعة فلن تجد موضعا منها لالتفات خاص، كما هو شأن المولعين حقا بمحاسنها الفطرية، فليست الآجام عنده خيرا من الأنهار، أو الأنهار خيرا من الآجام.. الخ (٢).

٢ — وحينا نظم أحمد شوقى قصيدته البائية فى الغازى مصطفى كمال «أتا تورك» التى مطلعها:

الله أكبر كم في الفتح من عجب
يا خالد الترك جدد خالد العرب

سخر منها طه حسين سخرية شديدة، ونقدها نقدا مرا نقتطع منه هذا الجزء وهو يوجه فيه الخطاب لأحد اصدقائه (الحقيقيين أو المتوهمين) «.. وكنت تقول لي أن البيت الأول من بيتي أبي تمام:

إن كان بين صروف الدهر من رحم
موصولة أوزمام غير منقضب
فبين أيامك اللاتي نصرت بها
وبين أيام بدر أقرب النسب

يعدل قصيدة شوقي كلها. وكنت أرى أن من الظلم أن يقاس هذا الشعر الذي لايدل على شيء إلى بيت كهذا البيت: فيه الشك واليقين معا، وفيه المبالغة والاقتصاد معا، وفيه اللفظ الرصين يدل على المعنى الجيد.. وكنت تقول أن بيتا واحدا من هذا الشعر يزن ديوان شوقي كله، وهو قوله:

حتى كأن جلابيب الدجى رغبت
عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

ولو انك التمست الشعر في قصيدة شوقي هذه لما وجدت منه شيئاً، وان أبيت فدلني عليه (٣).

• • •

وواضح ما في نقد كل من العقاد وطه حسين من غلو واسراف، فالعقاد ــ وان خلع على بيت البحتري ما يستحقه من كلمات التمجيد والاستحسان وما فيه من جمال تشخيصي حتى ــ سلب شوقي كل محاسنه في وصف الطبيعة، مغفلا ماله من قصائد رائعة في وصف النيل وكثير من مظاهر الطبيعة في مصر وتركيا.

وطه حسين لم يكن أقل من العقاد إسرافا، فبيت واحد من بائية أبي تمام في «فتح عمورية» يعدل قصيدة شوقي كلها، بل ان بيتا واحدا منها يزن ديوان شوقي كله في نظر طه حسين.

وهذه الحدة المسرفة خرجت بالناقدين الكبيرين عن خط الموضوعية .. فليس من الموضوعية الموازنة بين بيت وقصيدة ، أو ترجيح بيت واحد على ديوان شعرى كامل . واعود فأقول أن هذين النموذجين (وان دلا على الاعتزاز بتراثنا الشعرى والانتصار له) كان الهدف الأول منها ــ وما دار فى فلكهما ــ الهجوم على الشعر المعاصر . لذلك اعتقد أننا لم نجانب الصواب حينا اطلقنا على هذا المسلك «منهج الدفاع الهجومى» .

منهج القدرات والإمكانات الذاتية :

ألف طه حسين كتابه (فى الشعر الجاهلى) منكرا فيه وجود هذا الشعر وهذا يعنى أن ما بين أيدينا من شعر يسمى «شعرا جاهليا» انما هو مزيف منحول لأشخاص حقيقيين أو مخترعين واستند فى دعواه ضمن ما استند إلى أن ما بين أيدينا من شعر ينسب للجاهليين لا يصور حياة الجاهليين بجوانبها الدينية والسياسية والاجتماعية .

وعلى مستوى الوطن العربى تصدى عشرات من المفكرين والنقاد للرد على طه حسين منهم : محمد فريد وجدى ، والشيخ الخضر حسين وعبد المتعال الصعيدى ومصطفى صادق الرافعى وغيرهم (٤) وثارت معارك طاحنة بين المؤيدين والمعارضين ، وكان من «المؤيدين المعارضين» عباس العقاد : فهو يؤيد طه حسين ــ باسم حرية الفكر ــ فى أن يقول ما يشاء . ولكنه يعارض مضامين الكتاب ومنظوره فى مسألة النحل منطلقا فى معارضته من ركيزة منطقية مؤداها «أن تزييف أدب أمة بأسرها لقرون طويلة من الزمن أمر لا يتفق مع الحد الأدنى من العقل والمنطق (٥) ..

• • •

وكان الدكتور أحمد الحوفى الذى درس لنا مادة الأدب الجاهلى «فى كلية دار العلوم سنة ١٩٥٤ لا يفتأ يردد فى دروسه قوله «حتى لو افترضنا أن هذا الشعر مزيف» لوجب علينا أن نتعامل معه على أنه «شعر جاهلى» لأن المزيفين كانوا من البراعة بحيث استطاعوا أن يقلدوا الأصل تقليدا دقيقا جداً .. فهو شعر كان امامه نماذج جاهلية حقيقية حاول أن يحتذيها . ومن هذا المنطلق : أصالة

الشعر الجاهلي وصحته أو على الأقل مشابهته الدقيقة للأصل (على فرض نحله وتزييفه) . قدم أحمد الحوفي .. رحمه الله ــ سفره الضخم الحياة العربية من الشعر الجاهلي ويتلخص منهجه فيه في استنطاق هذا الشعر الذى استخلص منه صورة دقيقة جداً للمجتمع في أبعاده الدينية والاجتماعية والسياسية والأدبية في الحرب والسلم . ولم يتوقف ــ كما فعل بعض المفكرين ــ عند الخطوط العريضة ــ بل عرض ــ استخلاصا من هذا الشعر ــ للتفاصيل الدقيقة التى تتعلق بالعادات والتقاليد في البيع والشراء والزواج والافراح والأحزان والمشكلات اليومية وأنواع السلاح وأساليب المعايشة والتجارة .. الخ .

وكان ما كتبه الدكتور الحوفي رداً عمليا «ميدانيا» على دعوى الدكتور طه حسين ودعم الدكتور الحوفي كتابه هذا بكتابين آخرين عن : الغزل في العصر الجاهلي ــ والمرأة في الشعر الجاهلي .

طه حسين والوحدة العضوية

ذكرت في مقالى السابق يوم الأحد الماضى أن امانة البحث تقتضى الا يرتكز تقييمنا للمفكر على عمل واحد من أعماله أو مرحلة واحدة من مراحل سجله الفكرى . والواقع الأدبى لطه حسين يبرز حقيقة مهمة جداً وهى أن الرجل الذى تنكر للشعر الجاهلي في العشرينيات واراد أن ينسفه من أساسه . عاد بعد ذلك في الثلاثينات وما بعدها ليشيد بهذا الشعر ، ويبرز غير قليل من إمكاناته وطوابعه الرائعة وان كان ذلك في مجال التوصيف الفنى للقصيدة . لذلك يمكن أن ننسب ما كتبه في الجزء الأول من حديث الأربعاء إلى ما اسميناه «بمنهج القدرات والامكانات الذاتية» لتراثنا الشعرى وخصوصا الشعر الجاهلي .

واستطاع ــ دون تعسف أو تعنت ــ أن يثبت للشعر الجاهلي ــ وخصوصا شعر لبيد ــ الوحدة العضوية المتكاملة المتلاحمة . وحمل حملة شعواء على الذين ينكرون هذه الوحدة من المحدثين المفتونين بالأدب الأوروبى الحديث وأرجع انكارهم هذا إلى سببين .

الأول : أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغى ، ولا يتعمقون أسراره ومعانيه ، وأنما يدرسونه درس تقليد .. في غير تحقيق ولا استقصاء وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات ، وقل منهم من يحفظ القصيدة كاملة ، ويدرسها كاملة .

والسبب الآخر: أنهم يقبلون ما يقوله الرواة، وما ينقلونه إليهم في غير تحفظ ولا احتياط، ولا تحقيق.

وتتوالى النماذج التي عرضها طه حسين للتدليل على توفر الوحدة العضوية في الشعر الجاهلي وعلى سبيل التمثيل تراه يقف موقف المعجب المأخوذ بمعلقة لبيد فيقول ــ ضمن كلام طويل في إحدى «ساعاته مع لبيد».. فأمامك قصيدة لبيد هذه. فأرني كيف تقدم فيها وتؤخر؟ وكيف تضع فيها بيتا مكان بيت دون أن تفسد معناها إفسادا، وتشوه جمالها تشويها؟ انظر إليها، فسترى أنها بناء متقن محكم، لا تغير منه شيئاً إلا افسدت البناء كله، ونقضته نقضاً (٦).

والحق أن الشعر الجاهلي.. كما ذهب طه حسين.. لم يحرم الوحدة العضوية في كثير من قصائده ولكن الوحدة العضوية ــ في الشعر الجاهلي بخاصة ــ يجب ألا نأخذها بهذا التحديد الصارم أو هذه «الحدة» القاسية بحيث «لو قدمنا بيتا على بيت أفسدنا معناها فسادا، وشوهنا جمالها تشويهاً..» ولولا ضيق المجال لقدمنا وأخرنا ــ إلى حد ما ــ بعض الأبيات دون أن يتقوض بناء القصيدة، لأن هذا المفهوم «الحاد» للوحدة العضوية لا نكاد نجده إلا في الشعر القصصي والشعر الملحمي يستوى في ذلك الشعر القديم والشعر الحديث.

إلا أن ما قدمه طه حسين من اثبات الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية يعد ضميمة طيبة جداً «لدفاعيات» تراثنا الشعرى اعتماداً على منهج اثبات القدرات والامكانات الذاتية «لشعرنا القديم».

منهج السبق والمجاراة:

تعتبر الالياذة والأوديسة ومازالتا حتى الآن من أبرز وأعظم الأعمال القيمة في الأدب العالمي (٧) بل أن من المؤرخين من يرى أن موت هوميروس انهى عصر الملاحم والخرافات (٨).

وافتتانا بهذين العملين الرائعين لهوميروس أخذ فن «الملحمة» مكانه البارز في الأدب الغربي، واشتهرت هذه الأعمال الملحمية على المستوى العالمي، ومن أشهر هذه الملاحم «الإينييد» لفرجيل الروماني (٧٠ ــ ١٩ ق م) و«تليماك» لفنيلون الفرنسي (١٦٥١ ــ ١٧١٥) و«الشهداء» لشاتوبريان (١٧٦٨

ـــ ١٨٤٨) و « الملهاة الإلهية » لدانتي الايطالى (١٥٤٤ ـــ ٥٩٥) و (الفردوس المفقود) لملتون الانجليزى (١٦٠٨ ـــ ١٦٧٤) (٩) .

وذهب كثير من الذين أرخوا للأدب الغربى وخصوصا المستشرقين إلى أن الشعر العربى قد خلا من الملحمة والقصة الشعرية . ولكن نهض من المفكرين العرب من ينقض هذه الدعوى ، بل منهم من ذهب إلى أن « سفر أيوب » ذو أصول عربية ضاربة فى القدم . وهذه الأصول وجدت قبل الالياذة بقرون ذات عدد .

ولم يقدم أصحاب هذا القول الأخير الدليل القاطع على صحة ما ذهبوا إليه .

ويذهب بعض كتابنا إلى أن الشعر العربى القديم لم يحرم القصة الشعرية ، وان ذلك مشاهد فى معلقة امرىء القيس و « رائية » المنخل اليشكرى و « ميمية » الحطيئة وقصائد متعددة لعمر بن أبى ربيعة .

وهو رأى ينم عن اعتزاز بتراثنا الأدبى القديم الذى رأى المتحمسون له أنه سبق هوميروس إلى الفن الملحمى بسفر أيوب أو بخطوطه وأصوله العريضة على الأقل . وشعرنا حتى على فرض تفوق الأدب الغربى عليه ـــ زمنيا ـــ بالقصة الشعرية لم يخل من هذا الفن بدليل الشواهد السابقة .

هذه خلاصة منهج آخر من مناهج الدفاع عن الشعر العربى القديم اطلقنا عليه اسم (منهج السبق والمجاراة) أو المسايرة .. فهو إن لم يسبق الأدب الغربى فى هذا المجال فإنه على الأقل جاراه وسايره فيه .

وتقييمنا لهذا المنهج يتلخص فيما يأتى :

١ ـــ أنه منهج ينم « كما ألمحت ـــ عن اعتزاز شديد ، وحماسة قوية لتراثنا الشعرى ، ومن ثم رأى أصحاب هذا المنهج أن هذا الشعر يجب أن يكون جامعا لكل الاجناس الشعرية .

٢ ـــ ولكنه من ناحية أخرى يدل على أن أصحابه ـــ باللاوعى ـــ أكثر إعجابا بالأدب الغربى بدليل أنهم اتخذوا منه مثلاً أعلى ـــ من حيث لا يشعرون ، ووجدوا أن نقص بعض أجناسه فى الأدب العربى يعد عيبا من العيوب .

٣ــ ونحن لا ننكر أن الشعر العربي القديم فيه عدد من القصائد ذات الطوابع القصصية ، وعدد اقل من القصص الشعرية التى استوفت كل عناصر القصة أو الأقصوصة بمفهومها الحديث مثل قصيدة الحطيئة التى مطلعها :

وطـاوى ثـلاث عـاصـب الـبـطـن مـرمـل
ببـيـداء لم يـعـرف بها سـاكـن رسما (١٠)

ورائية عمر بن أبي ربيعة التى مطلعها :

أمــن آل نـعــم أنــت غــاد فـبـكـر
غــداة غــد أم رائــح «فــهــجــر» (١١)

ويرى بعض النقاد أن هذه القصة الشعرية سبقت زمانها شوطا بعيدا من ناحية بنائها القصصى ، وموقفها الدرامى ، وخاتمتها الباهرة ، وفاقت مثيلاتها المعاصرة لها فى بلاد الأرض حسن سبك وجمال تصوير» (١٢) .

ولكن هذه الحماسة لتراثنا الشعرى يجب ألا تنسينا حقيقة مهمة ــ ألمعنا إليها من قبل ــ وهى أن هذه النماذج القليلة الناضجة التى استكملت كل عناصر القصة الشعرية لا تجعل من هذا اللون «فنا» أو «جنسا شعريا» له قواعده وملامحه المطردة الراسخة الأصول ، الثابتة الدعائم ، فهى لا تعدو كونها «نماذج» أو «فلتات» أدبية لم تسر فى خط مرسوم بخطى ثابتة واعية ، كما سارت الأغراض الشعرية الأخرى من فخر ورثاء ومدح وهجاء وغزل وحماسة .

المحاسنى والملحمة العربية :

وفى هذا المقام نرى للدكتور زكى المحاسنى رأيا طريفا بوجود للملحمة فى تراثنا الشعرى القديم ، ومصدر طرافته أنه بنى هذا الوجود على «مفهوم جديد» الملحمة ، لا على المفهوم السائد فى كل آداب العالم يقول الدكتور المحاسنى .. ولست أرى أدب العرب خاليا من الملاحم ، ولا ينبغى أن نعنتهم فنطلب إليهم أن يكون لديهم ملحمة كالملحمة اليونانية فى أناشيدها وموضوعها وحديثها ، إذ ليس شرطا فى كل ملحمة أن تحتذى الالياذة أو سواها من ملاحم الأمم العتيقة أو الحديثة ، فكل شعر طال أو قصر ، وقد وصفت فيه المعارك ، وسردت فيه اخبار البطولة ، ورويت فيه ملاحمات الجلاد هو من شعر الملاحم .. فالشعر الجاهلى

الذى قاله أصحابه فى أيام العرب (ملحمة كبرى) ولكنها مقطعة الأوصال، قد اشترك فى وضعها نفر لا يحصى عددهم من الشعراء..» (١٣).

ولكن يبقى فى هذا الرأى نقاط ضعف متعددة تكاد تتلخص فيما يأتى:

١ــ أنه يخلط بين الشعر «ذى الطوابع الملحمية» الذى جادت به قرائح فحول الشعراء فى الحروب مثل عنترة وعمرو بن كلثوم وشعراء البسوس، وبين «الملحمة الشعرية» التى تمثل بناء متكاملا له تصميمه الفنى المتسق. وفيه التصعيد والتعقيد وتلاحم الأحداث والشخصيات، فاللون الأول لا خلاف عليه، ولم ينكر أحد خلو الشعر العربى منه، ولكن «الاشكال» الذى لم «يحله» الدكتور المحاسنى ينحصر فى اللون الثانى.. الملحمة الشعرية البناء، لا «الأوصال» الملحمية المتناثرة هنا وهناك.

٢ــ وجمع هذه الأشعار فى «ديوان واحد» لا يمثل «حيثية» مستساغة لإطلاق اصطلاح «ملحمة شعرية» على هذا «التجميع» الذى ليس له إلا قيمة «مدرسية» تنحصر فى تسهيل البحث على الدارس لهذا النوع من الشعر.

٣ــ وقل أن نجد من هذه القصائد ما استقل بوصف الحرب والبطولات فقد وجدنا فيها اغراضا متعددة من وصف وغزل وفخر وهجاء كما نرى فى معلقة عمرو بن كلثوم.

٤ــ وهذه «الأوصال الملحمية» تغلب عليها الغنائية وتفتقر إلى أهم العناصر الملحمية وهى الموضوعية والطابع القصصى الذى يعتمد على الحبكة والتشويق والتعقيد.

أما بعد...

فهذه هى أهم مناهج المحدثين وجهودهم فى الدفاع عن تراثنا الشعرى عرضتها بقدر ما تتسع هذه المساحة من الصحيفة، وحرصت على أن أذيل كل منهج بتقييم متواضع له، وأعتقد أن ما قدمناه اليوم ــ زيادة على مقالنا يوم الأحد الماضى ــ يعتبر ضرورة لتحديد «مكان» كتاب الأستاذ خليفة التليسى المعنون بـ «قصيدة البيت الواحد» ذلك الكتاب الذى اعتبره الاستاذ رجاء النقاش «دفاعا صادقا عن العربى» بل اعتبر ما سماه الاستاذ التليسى بـ قصيدة البيت الواحد أى البيت

الواحد الذى يقوم فى نظره مقام قصيدة كاملة فكرا وتصويرا وعاطفة ــ لا رأيا ونظرة فحسب، بل «نظرية صائبة كل الصواب» وبلغ من حماسة الاستاذ النقاش لها أن اعتبرها «النظرية الوحيدة المطلوبة الآن، وهى وحدها ــ والكلام مازال للاستاذ النقاش ــ التى يمكن أن تدفع الكثيرين من المثقفين العرب إلى إعادة الاعتبار للشعر العربى. بحيث يمكن لهذا الشعر أن يدخل من جديد فى التكوين الأساسى لحياتنا العقلية والوجدانية..

فهل نظرة الاستاذ التليسى هذه تصلح أن تكون دفاعا حقيقيا عن الشعر العربى؟ وإذا كانت الاجابة بالإيجاب فإنا سائلون: هل ترقى هذه النظرة إلى مستوى «**النظرية المنقذة الوحيدة**» التى يمكن أن تخرج شعرنا من نطاقه المحلى إلى رحابه «**الأدب العالمى**» كما ذهب الاستاذ النقاش؟

اعتقد ياقارئى العزيز انك توافقنى على لقاء ثالث حتى نجيب على هذه الأسئلة وغيرها.. فإلى الأحد القادم (إن شاء الله).

المراجع والتعليقات

- نشر بالملحق الثقافى بصحيفة (اليوم) السعودية، يوم الأحد ١١من أغسطس ١٩٩١.

(١) المراجع غير متوفر لى الآن وأنا اعتمد على الذاكرة فيا نقلته عن استاذنا المرحوم عمر الدسوقى، وقد قرأته من قرابة أربعين عاماً وآمل ألا أكون قد جانبت الصواب.

(٢) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ١٦٩ (دار نهضة مصر القاهرة ١٩٧٣).

(٣) طه حسين حافظ وشوقى ٣٧ ــ ٤٠ المطابع الأميرية القاهرة ١٩٧٣.

(٤) انظر تفصيل هذه القضية فى كتاب «القضايا الكبرى فى الاسلام» لعبد المتعال الصعيدى.

(٥) انظر العقاد: مطلع النور ٣٢ (دار الهلال القاهرة ١٩٥٦).

(٦) الجزء الأول من حديث الاربعاء فى طبعة جديدة بعنوان من تاريخ الأدب العربى المجلد الأول ٣٣١ ــ ٢٣٣ (دار العلم للملايين ــ بيروت ١٩٧٥.

(٧) ENC. BRITANNICA V. 11 P. 629.

(٨) انظر د. أحمد كمال زكى: الاساطير ٧٦ (القاهرة. سلسلة المكتبة الثقافية ١٧٠).

(٩) انظر أحمد حسن الزيات: فى أصول الأدب ٣٦٥ (مطبعة الرسالة ــ ط ٣ القاهرة).

(١٠) ديوان الحطيئة ١٥٩ ــ ١٦١ (دار صادر بيروت د. ت).

(١١) ديوان عمر بن أبى ربيعة ٩٩ (اللبنانية للكتاب ــ بيروت ١٩٦٨).

(١٢) محمد مفيد الشوباشى: القصة العربية القديمة ٦٤ (القاهرة. المكتبة الثقافية ١٠٦).

(١٣) د. زكى المحاسنى شعر الحرب فى ادب العرب ١٦ ــ ١٧ (دار الفكر العربى القاهرة د. ت).

المقـال الثالـث

إحالة إلى مذكور..

عرضنا في صحيفة «اليوم» في مقال الأحد الماضي مناهج النقاد المحدثين وجهودهم في الدفاع عن تراثنا الشعري حتى نتمكن عن بينة وبصيرة من تقييم ما ذكره الاستاذ خليفة محمد التليسي في كتابه «قصيدة البيت الواحد» وتحديد مكانه في «المدافعين» عن تراثنا الشعري، وكذلك تقييم رؤية الاستاذ رجاء النقاش للكتاب، وهو يعتبره «دفاعا صادقاً عن الشعر العربي» ويعتبر ما سماه الاستاذ التليسي بـ«قصيدة البيت الواحد» أي البيت الواحد الذي يقوم في نظره مقام قصيدة كاملة فكرا وتصويرا وعاطفة ـــ هو «النظرية» نعم «النظرية الوحيدة المطلوبة الآن لدفع المثقفين العرب إلى إعادة الاعتبار للشعر العربي.. وإخراج هذا الشعر إلى نطاق الأدب العالمي» فما حظ هذا الكلام من الصحة؟ ان الاجابة تقتضينا أن نعرف «مكان البيت الواحد» في تراثنا الأدبي والنقدي القديم، وذلك في ضوء مفهوم العرب للشعر ذاته.

مفهوم الشعر العربي :

يعد أشهر تعريف للشعر العربي وأشدها إيجازا وتكثيفا «أنه الكلام الموزون المقفى» اى الإبداع الذى يعتمد على وزن واحد وقافية واحدة بالنظر إلى القصيدة الواحدة.

وقد هوجم هذا التعريف من النقاد المحدثين بصفة خاصة، ورأوا فيه تعريفا «غير مانع» كما يقول المناطقة إذ أنه يصدق على النظم كأغلب المنظومات

التعليمية كما أنه ــ من وجهة نظر ناقديه ــ تعريف قاصر أو غير جامع لكل أبعاد الشعر وجوهره وطبيعته ــ لأنه ينظر إلى الشعر من الخارج .. أى إلى شكله الخارجى دون النظر إلى ما يجب أن يتوفر للشعر من صدق التجربة وبراعة الخيال وجمال العبارات وإيحاء الالفاظ .

ولكن الواقع العملى للشعر العربى القديم ينفى أن يكون المقصود بهذا التعريف «البعد البرانى» للشعر ــ إن صح هذا التعبير .. وخصوصا إذا فهمنا كلمة الموزون زيادة على اتباع الوزن الواحد ــ بمعناها «القيمى الشامل» فالعرب يقولون : «ما أقمت له وزنا» : كناية عن الإهمال والاطراح .. ويقولون «ليس لفلان وزن» أى قدر لخسيته (١) ويقولون «هذا القول أوزن من هذا» : أى أقوى وأمكن ويسمى «علم المنطق : علم الميزان (٢)» حتى فى حديثنا الدارج نقول : فلان له وزنه فى الأدب أو السياسة أو العلم : أى له قيمته الكبرى فى مجال من المجالات المذكورة ، ونقول كذلك فلان رجل موزون : أى كامل العقل ، «متوازن» الصفات فيه مهابة ووقار ..

وعلى هذه الاعتبارات نرى أن كلمة «الموزون» فى تعريف الشعر تتسع للاحاطة بالصفات التى تجعل من الإبداع الشعرى عملا له قيمته فكرا وتصويرا وعاطفة وتعبيرا وهذا ما تمثل فى واقع تراثنا الشعرى القديم ، وما ذكره نقادنا القدامى بتعريفات أكثر تفصيلا تدل على أنهم لا يعتبرون مجرد الوزن العروضى والقافية يمثلان حد التمام للشعر العربى : فابن قتيبة يرى أن الشاعر المطبوع هو «من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر البيت عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة» (٣) .

المرزوقى وعمود الشعر ..

ونرى المرزوقى يضع أيدينا على ملامح الشعر المثالى فيما سماه «عمود الشعر» والذى لا يتحقق إلا بتوفر شروط سبعة هى :

١ ــ شرف المعنى وصحته .
٢ ــ جزالة اللفظ واستقامته .
٣ ــ الإصابة فى اللفظ .

٤ ـــ المقاربة فى التشبيه .
٥ ـــ التحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .
٦ ـــ مناسبة المستعار منه للمستعار له ..
٧ ـــ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما (٤) .

وهذه الملامح ـــ كما هو واضح ـــ جمعت فأوعت فهى تشمل كل العناصر التى تجعل من « الإبداع » عملا شعريا متكاملا مثاليا بأفكاره ومعانيه وألفاظه وتراكيبه وخياله وموسيقاه وكذلك « التحام اجزائه والتئامها » وهو ما نسميه فى المصطلح النقدى الحديث « الوحدة العضوية » ..

الشعر : قصائد لا أبيات

ويطول بنا المسار لو رحنا نستقرىء مقولات النقاد القدامى وأحكامهم الأدبية ، ولكن هناك حقيقة تبدهنا جميعا وهى أن الطابع المهيمن عليها كلها أوجلها أنها كانت تتعامل مع الشعر العربى قصائد متكاملة ، لا أبياتا معزولة عن سياقها ، إلا ما كان حكمة أو ذا اعتبار خاص لارتباطه بعلم من الأعلام ، أو إلماعة إلى واقعة أو قيمة دينية أو اجتماعية معينة ، وحتى على هذا الاعتبار حفظوا لبقية الأبيات قيمتها وأعطوها حقها من الاهتمام .

ولا عجب فى هذا الاتجاه فان أول ما عرفه العرب وتناقلوه كان قصائد كاملة لا مقطوعات ولا أبياتا مفردة .. وكانت هذه القصائد طويلة النفس مفصلة المعانى والأفكار ..

والمفاضلة بين الشعراء ـــ ابتداء من نشأة الشعر العربى فى العصر الجاهلى ـــ كان على أساس القصائد لا الأبيات المفردة ، ويقال أن النابغة الذبيانى كانت تضرب له فى عكاظ قبة (خيمة) من أدم (جلد) يقصدها الشعراء ليحكم بينهم .. وقد فضل الخنساء على حسان بن ثابت ، لما احتكما إليه فغضب الأخير ، وقدم النابغة حيثيات حكمه بإبراز عيوب لفظية وتصويرية فى بيتين من قصيدة حسان ولكن ذلك لا ينفى ان الاحتكام كان بقصيدتين لا أبيات مفردة .

واتسعت الأحكام النقدية لتجعل المفاضلة على أساس « الغرض الشعرى » لا القصيدة الواحدة فقالوا « أشعر الشعراء امرؤ القيس إذا ركب ، والنابغة إذا

رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب » ، أى أن امرأ القيس فاق غيره من الشعراء بشعره فى القنص والطرد ، بينما تفوق النابغة فى الشعر الذى يصور الهواجس والمخاوف بعد أن تسلل هاربا من قصر النعمان بن المنذر .. وتفوق زهير فى شعر المدح وخصوصا مدح رجلى السلام : الحارث بن عوف وهرم بن سنان .. وفاق الأعشى رفاقه جميعا بخمرياته ..

وهى معلومة مدرسية لا يجهلها أحد .

المعلقات ... أشهر القصائد

وكان أشهر ما تلقاه وتناقله العرب المطولات السبع أو العشر المسماة بالمعلقات ، وقد اطلقت هذه التسمية عليها لأن العرب قد كتبوها بماء الذهب على القباطى وعلقوها على الكعبة حتى يقرأها الحجيج وقصاد مكة من التجار وغيرهم .. وقد يذهب بعض النقاد إلى رفض هذه الرواية ويرى أن سبب التسمية أن العرب علقوها أى حفظوها أو لأن بعض ملوك العرب أمر بأن تكتب له على الرق ، وان « تعلق » فى خزانته ..

وأيا كان سبب التسمية فكل الروايات الثلاث تلتقى على « مدلول » واحد وهو شدة اعتزاز العرب بهذه « القصائد المطولات » التى كان نهجها — فى مطالعها — بخاصة — هو النهج الأثير عند الشعراء لأكثر من قرنين إلى أن جاءت ثورة « أبى نواس » الفنية على هذا النهج فى مطلعها التقليدى ..

وبلغ من اعتزاز بنى تغلب بمطولة شاعرهم « عمرو بن كلثوم » التى سجل فيها مفاخر قومه وانتصارهم الباهر على الملك الجبار « عمرو بن هند » أن اتخذوها نشيدهم القومى وشغلهم التغنى بما فيها من مآثرهم عن السير فى طريق المكرمات والقوة والنجدة فكانت النكسة والوكسة .. حتى قال الشاعر :

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة
قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

وما سمعنا فى تاريخنا الأدبى القديم أن شاعرا من الشعراء قصد أميرا أو كبيرا ، أو صاحب خليفة فى حرب قدحه « ببيت » واحد حتى لو كان هذا البيت يحمل من المعانى والخيالات ما تنوء بحمله الجبال .

والقول في البيت الواحد يصدق كذلك على المقطوعة من بضعة أبيات، كما أن القول في المدح يصدق على بقية الأغراض الأخرى..

مكانة البيت الواحد:

هذا هو الأصل، ولكن وجود الأصل لاينفي وجود الفرع ــ كما يقول الفقهاء والأصوليون ــ فنقرأ في تضاعيف المصنفات القديمة مثل الكامل والبيان والتبيين وكتب الامالي والموازنات والسرقات الأدبية.. «تقييمات» لأبيات مفردة معزولة ــ إلى حد ما ــ عن قصائدها: كقولهم ان أبلغ بيت قيل في الهجاء هو قول جرير:

فغض الطرف أنك من نمير
فلا كعبا بلغت ولا كلابا

ونقل التاريخ الأدبي لنا أنه كان يعمل «للبيت الواحد» في الهجاء ألف حساب لأنه أنفذ من القصيدة في الانتشار ولايقتضي حفظه ثقافة معينة، ولأنه كالفاكهة المحرمة ذات نكهة خاصة فلا عجب أن يقول الجاحظ «ولأمر ما بكت العرب بالدموع الغزار من وقع الهجاء.. كما بكى مخارق بن شهاب، وكما بكى علقمة بن علاثة وكما بكى عبدالله بن جدعان من بيت لخداش بن زهير..» (٥).

وقد تتسع النظرة إلى «البيت الواحد» بموازنته بغيره، من ذلك أن عبد الله بن قيس الرقيات مدح «سليمان بن عبد الملك» بقصيدة طويلة فلما وصل إلى قوله:

يأتلق التاج فوق مفرقه
على جبين كأنه الذهب

اعترض الخليفة على البيت قائلاً: ما هذا ؟!! تمدحني بائتلاق التاج على رأسي كأني ملك من ملوك العجم، بينما تمدح «مصعب بن الزبير» بقولك:

إنما مصعب شهاب من الله
تجلت عن وجهه الظلماء

وواضح أن الأمير على حق في اعتراضه فالبيت الأول ميت العاطفة جامد

المعنى غريب على الروح العربية والإسلامية.. بينما الثانى يقطع بما يتحلى به الممدوح من وضاءة وحيوية واشراق وصفاء روحى وقدرة على النصر فهو «شهاب إلهى» تتمزق عنه «الظلمات».

كما استخدم العرب الأبيات المفردة كشواهد نحوية وبلاغية، وفى مجال جمع القرين إلى قرينه فى المعنى، وذلك للموازنة أو من قبيل الاستطراد وتداعى المعانى، ويكثر ذلك فى كتب الجاحظ، ونكتفى فى هذا المقام بمثال واحد: بيتين لشاعرين مختلفين يتمحوران حول فكرة واحدة تنطوى على نقد خفى «للذى يهتم بالآخرين من الأجانب والغرباء على حساب أهله وعشيرته والأقربين من آله» والبيتان يلجآن إلى التشبيه لإبراز هذه الصورة الغريبة لهذا النوع من البشر:
قال ابن هرمة:

كتاركةٍ بيضَها بالعراء
وملبسةٍ بيضَ أخرى جَناحا

وقال آخر:

كمرضعة أولاد أخرى وضيعت
بنيها ولم ترقع بذلك مرقعا (٦)

كذلك لم تخل الموسوعات الأدبية القديمة من مقطوعات مقتطفة من قصائد طويلة لبعض الشعراء لتفردها بمزيد من السمات عن بقية أبيات القصيدة كقول الحارث بن حلزة:

اجمعوا أمرهم عشاء فلما
أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
من مُنادٍ ومن مجيب ومن تصهال
خيل، خلال ذاك رُغَاء (٧)

فالبيتان يتدفقان بالحركة النفسية والحركات الحسية المدعومة بالأصوات المختلطة العجلى الحريصة على تنفيذ ما بيتوه بليل وأجمعوا عليه أمرهم..

وأمام وفد من غطفان فى المدينة ينشد عمر بن الخطاب أربع مقطوعات للنابغة

الذبياني من قصائد مختلفة ، ويقول لهم ان قائل هذا هو اشعر شعرائكم (٨)

القصيدة معيار التفضيل :

ولكن ظلت القصيدة ــ بل القصائد ــ التي يبدعها الشاعر هي معيار التفضيل بين الشعراء ــ لا البيت ولا المقطوعة .

وقد يكون هذا التفضيل محصورا في نطاق الغرض الواحد كما أشرنا من قبل إلى قول العرب بتفضيل امرىء القيس على غيره إذا ركب ، والنابغة إذا رهب .. الخ .. وقد يكون التفضيل مطلقا في مجال الشعر كله بأغراضه المختلفة كما رأينا في شهادة عمر بن الخطاب للنابغة الذبياني .

وعلى أساس القصيدة ــ لا البيت ولا المقطوعة ــ اعتمدت كتب المختارات الشعرية كالمفضليات والأصمعيات . ومن أهمها واشهرها « جمهرة اشعار العرب » وتمثل ٤٩ قصيدة لتسعة وأربعين شاعرا من الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين جمعها أبو زيد القرشي « ت ١٧٠ هـ » وصنفها تحت سبعة عناوين وهي : المعلقات والمجمهرات والمنتقيات والمذهبات والمراثي والمشوبات « التي شابها الكفر والإسلام » والملحمات « أي المحكمة النظم التي توفرت لها الوحدة وحسن السبك أكثر من غيرها » .

حقائق من تاريخنا الأدبي :

ومن هذا الغرض ، ومن استقراء كتب التاريخ والأدب نخرج بالحقائق الآتية :

١ ــ لم يخلع العرب لقب « الشاعر » إلا على من « قصد القصائد » . أما من كان ينظم البيت أو البيتين أو المقطوعة من ثلاثة أو أربعة أبيات في مناسبات متباعدة في السلم والحرب وخصوصا الرجز فلا يعدون من الشعراء ، وهؤلاء يحصون بالمئات ، وأبياتهم متناثرة على استحياء في بطون المصنفات الأدبية القديمة .

٢ ــ أن التفضيل بين الأبيات المفردة لم يكن تفضيلا بين الشعراء في أصل الشاعرية أو حتى الغرض الذي ينتسب إليه البيت . فالذين قالوا إن أهجى بيت هو قول جرير :

فـــغــض الـــطــرف إنــــك مـــن نمير
فـــلا كــعــبــا بــلــغــت ولا كـــلابــا

لم يزعموا أبداً أن «جرير» هو أمير «فن الهجاء» أو أنه يفوق ابن الرومى مثلا فى هذا الغرض. مما يدل على أن البيت الواحد فى جودته وتفوقه لا يلزم منه بالتبعية ــ ضربة لازب ــ تفوق فى الغرض الشعرى أو تفوق فى الشاعرية بإطلاق.

٣ ــ أن من فحول الشعراء من دخل التاريخ واشتهر على مداره بمجموعات متميزة بطوابع خاصة من قصائد كالمتنبى بسيفياته، وأبى فراس الحمدانى برومياته، والبارودى بسرنديبياته وشوقى باندليساته.

ومنهم من عاش فى ذاكرة التاريخ وعقول الأجيال بقصيدة متفردة من قصائده مثل «لامية العرب» للشاعر الجاهلى الشنفرى والمعلقة النونية لعمرو بن كلثوم، و«بانت سعاد لكعب بن زهير» و«القصيدة الدعدية» لعلى بن جبلة «العكوك» والبردة الميمية للبوصيرى، ويصدق الحكم نفسه على شعراء الغرب مثل «اليوت» فى قصيدته «الأرض الخراب» و«لامرتين» فى قصيدته «البحيرة».

٤ ــ أن الذين حكموا على تراثنا الشعرى القديم بأنه شعر «البيت الواحد» حكموا فى أمره الوحدة العضوية بمفهومها الحاد الصارم بمعنى أن تكون القصيدة من أولها إلى آخرها بناء أو معمارا واحدا متلاحما متماسكا بحيث لو قدمت بيتا على بيت لاختل البناء كله وانهار من أساسه.

وأقول ــ على مسئوليتى ــ إن الوحدة العضوية بهذا المفهوم لا وجود لها ــ فى الشعر القديم ولا فى الشعر الحديث ولا فى الشعر الحر.

إذا استثنينا «الملحمة» والقصة الشعرية بمفهومها الفنى الدقيق، بدليل أن كثيراً من الشعراء المحدثين يقدمون ويؤخرون إبان التجربة الشعرية «وبين يدى مسودات قصائد بعضهم» ومنهم من يقدم ويؤخر ويضيف ويحذف بحيث تخرج القصيدة فى آخر طبعات الديوان مختلفة اختلافا غير ضئيل عنها فى الديوان بطبعته أو طبعاته السابقة، ومن أشهر المنقحين والمغيرين والمبدلين فى شعرهم: خليل

مطران وعباس العقاد وأمل دنقل، بل امتد ذلك إلى الشعر المسرحى، وانظر إلى «على بك الكبير» لشوقى، وكذلك مسرحية فاروق جويدة الشعرية «الوزير العاشق» فى الاصدار الأول والإصدار الأخير.

وأكاد أقول أن للمتلقى ــ وخصوصا إذا كان ناقدا بارعا ــ الدور الأكبر فى تلمس الوحدة العضوية والحكم بوجودها أو غيابها. واذكر بهذه المناسبة أن أحد الأساتذة الكبار ألقى محاضرة فى أحد منتديات القاهرة الأدبية موضوعها «التجديد عند شعراء أبولو» وتحدث عن الوحدة العضوية بمفهومها الحاد الصارم الذى أشرنا إليه، وكيف وفق «الأبوليون» فى أخذ أنفسهم بها فى كل شعرهم، وأخذ يطبق كل أبعاد الوحدة العضوية على قصيدة «الأطلال» لإبراهيم ناجى، وأدركت أن الرجل لم يقرأ القصيدة فى الديوان، ولكنه اعتمد اعتمادا كليا على ما تغنيه «أم كلثوم» منها، وهو لا يمثل إلا مقطوعات اختيرت اختيارا عشوائيا بلا ترتيب من مطولة ناجى. فلما صارحت «الأستاذ الجامعى» بهذه الحقيقة كان جوابه:

«غريبة الحكاية دى..» ثم أردف قائلاً «لكنى أعتقد أننى وفقت فى اثبات الوحدة العضوية لهذه المقطوعات التى تغنيها أم كلثوم. قلت له وأنا أودعه «لو صح هذا لكان شهادة بانعدام الوحدة العضوية فى القصيدة كلها».. أعنى «الاطلال» الأصلية الراقدة فى الديوان.

بعيداً عن الاعتساف والتعنت:

وهذا يؤكد ــ كما قلت آنفا ــ ان حظ الناقد المتلقى فى «مناصرة الوحدة العضوية بإثبات وجودها» أو معاداتها بنفيها عن القصيدة ــ حظ غير ضئيل.

ويؤكد ــ كما أشرت من قبل ــ أن الوحدة العضوية بمفهومها الحاد الصارم لا وجود لها إلا فى الملحمة والقصة الشعرية، أى أنها تكون معدومة الوجود فى الشعر الغنائى من رثاء ومدح وغزل وفخر، وأمامنا رصيدنا الشعرى قديمه وحديثه يشهد بصحة هذا الحكم، وأعود فأكرر أن المقصود هو الوحدة العضوية بمفهومها الحاد الصارم الذى عرضناه من قبل.

ولكننا لانعدم الوحدة العضوية فى هذا الشعر بمفهومها السمح المرن بمعنى أن تمثل القصيدة «كلا» واحدا يندرج أو يندمج فيه أجزاء ينعدم بينها التنافر

والتناقض النفسي والتصويري ، وبذلك يتحقق الانسجام الفنى بين هذه الأجزاء . وقد يمثل البيت الواحد خطا أو لونا فى مشهد جانبى من اللوحة الكبرى ، ويكون هذا المشهد واحدا من عدة مشاهد يجمعها إطار القصيدة أو اللوحة الكبرى فى وحدة فنية جامعة ، وهذه الوحدة لا تحول دون إمكان تبادل بعض المشاهد «أماكنها» مع بعضها الآخر وكلما صعب واستحال هذا التبادل كنا أمام الوحدة العضوية فى «صورتها المثلى» كما نرى فى ميمية المتنبى المشهورة ، وهى مطولة من ٤٦ بيتاً ومطلعها :

علـى قـدر أهـل الـعـزم تـأتـى الـعـزائم
وتـأتـى عـلـى قـدر الـكـرام المكـارم (٩)

وهى وصف مسهب لموقعة «الحدث» ٣٤٣هـ بين سيف الدولة والروم ومن ناصرهم وفى هذا الاطار الواحد تتعدد المشاهد أو اللوحات الداخلية ، وكل مشهد يمثله عدد من الأبيات وقد توالت المشاهد على النحو التالى : استهلال بذكر الفضائل الإنسانية المثلى من عزيمة وشجاعة وطموح وتمثلها فى شخصية سيف الدولة ــ وصف قلعة الحدث فى حالى السلام ثم الحرب ــ وصف جيش الأعداء الزاحف لقتال سيف الدولة ــ ملامح سيف الدولة وصموده وثقته بالنصر ــ كيف هزم الأعداء وتعقب فلولهم ــ أبعاد شخصية «الدمُسْتق» قائد الروم الهارب ــ تلميح إلى العطاء وختام بالتهنئة والدعاء .

وهذه اللوحات أو المشاهد التى يجمعها إطار القصيدة الواحدة تمثل «مراحل زمنية ونفسية متتالية» ومن ثم يصعب التقديم والتأخير فيها فنحن أمام «وحدة عضوية بمفهومها المثالى أو الصارم الحاد» . وقد يرجع ذلك إلى الطبيعة الملحمية للقصيدة .

بينما يسهل تحريك المشاهد أو اللوحات ــ داخل اطار القصيدة الواحدة ــ فى غير ذلك من الشعر العربى القديم وخصوصا الشعر الجاهلى (١٠) .

• • •

وأمام هذه الشواهد التاريخية ، وما استخلصناه منها من أحكام نرفض اتهام الشعر العربى القديم بأنه شعر البيت الواحد ، حتى لو جاء هذا الاتهام فى مقام

الدفاع ـــ أو القول بالدفاع عن هذا الشعر.. يقول الاستاذ التليسى فى كتابه ـــ وهو ما يوافقه عليه الاستاذ رجاء النقاش بلا حدود.. « وأعواد الثقاب التى تشتعل على نحو فجائى فى الظلام هى هذه التى سميناها قصيدة البيت الواحد. وهى التجربة التى مارسها الشاعر العربى منذ آلاف السنين فكان فيها إماماً مبدعاً ».

فهذا الحكم يرفضه واقعنا الأدبى القديم فالعرب لم تعرف ما يسمى بقصيدة البيت الواحد، ولم تطلق لقب « الشاعر » إلا على من قصد القصيد « أى نظم القصائد الطوال بصفة خاصة ». وترفضه كل المفاهيم النقدية.. فالبيت فى القصيدة يشترك فى صنع التجربة الشعرية، ولكنه ـــ فكرا أو تصويرا وعاطفة ـــ لا يمكن أن يمثل تجربة شعرية كاملة وأن مثل إيماضة أو لمحة براقة خاطفة.

ونترك أعواد الثقاب ليشدنا الأستاذ التليسى إلى دعوته الغريبة التى رأى فيها الاستاذ النقاش « المنقذ الوحيد » للشعر العربى، يقول الأستاذ التليسى بالحرف الواحد ـــ « وقد حان الوقت لإعادة الاعتبار للبيت الواحد فى ظل مفهومنا الحديث للجوهر الشعرى والتجربة الشعرية، وحدود اللحظة الشعرية النادرة والتحرر التام من النظرة الصناعية الاحترافية التى قضت على الشعر فى البيت الواحد وفى القصيدة ».

ويحاول الأستاذ التليسى بعد هذه « الزحة » من المصطلحات الغامضة أن يشرح المقصود بقصيدة البيت الواحد فيقول ـــ « بالحرف الواحد » « قصيدة البيت الواحد تعتمد على مفهوم يؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة، ولمحة عابرة ودفقة وجدانية، ولحن هارب، واغنية قصيرة، يخلق تعبيره المكثف المركز الذى يستنفر اللحظة الشعرية ويحيط بها، وما زاد على ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف، ولذلك كان الشاعر العربى القديم فى اعتماده على البيت الواحد أقرب إلى الفطرة الشعرية والسليقة بل هو ـــ الآن ـــ أقرب إلى مفاهيم العصر الشعرية ».

صدقنى أيها القارىء أن هذا « كلام » مكتوب.. ويعز على جداً أن يستسيغه ناقد كبير كالاستاذ النقاش فما بالك وهو يرى فيه « نظرية منقذة » وأصارحك يا قارئى العزيز اننى اعتصرت كل قواى العقلية حتى خرجت من هذا « الكلام الحلو » باربع « مقولات » كلها غالط : وهى بالترتيب :

١ ــ الشعر «وهو يقصد الزمن الذى تستغرقه التجربة الشعرية أو الإلهام الذى يضع الإنسان فى التجربة» لحظات بارقة على الشاعر أن يمسك بها وإلا أفلتت منه .

وخطأ هذا الحكم أنه لايتفق مع الواقع، فمن فضل الله على الشعراء أن الإلهام ليس بهذه السرعة البارقة فهو يستغرق التجربة الشعرية التى تهيمن على الشاعر ويتفاعل معها لدقائق أو ساعة أو بعض ساعة .

٢ ــ لايتحقق لهذا الشعر وجوده الحقيقى إلا فى بيت واحد مكثف الفكرة مركز المعنى .

٣ ــ ما زاد على هذا البيت الواحد لايمكن أن يكون من شعر الطبع ولكنه أدخل فى نظم الصناعة والاحتراف .

والواقع الأدبى والنقدى .. بل الحد الأدنى من هذا الواقع يرفض أن يكون رقم ٢ ورقم ٣ فى عدد الأحكام الأدبية .

ولست أدرى لماذا لاتكون القصيدة فى نظر التليسى إلا بيتا واحدا . لماذا لاتكون مقطوعة من أربعة أو خمسة أبيات؟ ألا يجد الكاتب أن هذا التحكم «الحسابى» يناقض طبيعة الفن ؟!!

٤ ــ الشاعر العربى اعتمد على البيت الواحد فكان بذلك قريبا من الفطرة الشعرية بل قريبا من العصر الحديث .

وقد بينا فى السطور السابقة أن الشاعر العربى اعتمد على القصيدة لا البيت .. وبذلك تسقط بقية الدعوى فى الاقتراب أو الابتعاد عن السلبية وروح عصرنا .

يا استاذ تليسى : فتحت ديوان المتنبى، وجدته قد ضم بين دفتيه ثلاثمائة قصيدة، وحاولت أن اطبق «نظريتك» حتى أخرج من الديوان بثلاثمائة من «البيوت القصائد» بدأت بالميمية التى أنشدها فى قلعة أحدث .. ٤٦ بيتا .. حاولت أن أخرج منها «بالبيت القصيدة» فعجزت .. وبعد دقائق وجدتنى أميل بوجدانى وعقلى إلى قوله مخاطبا سيف الدولة :

وقـفـت ومـا فـى الـموت شـك لـواقـف
كـأنـك فـى عين الـردى وهـو نـائمُ

وشعرت بشيء من الارتياح سرعان ما تحطم على صوت بيت آخر هو:

تجاوزت مـقـدار الـشـجـاعـة والـنـهـى
إلـى قـول قـوم أنـت بـالـغـيـب عـالم

وبعد لحظات شدنى من المطلع .. أول بيت فيه وهو:

عـلـى قـدر أهـل الـعـزم تـأتـى الـعزائم
وتـأتـى عـلـى قـدر الـكـرام الـمـكـارم

ولكن سرعان ما أنكرته حينما تذكرت أنك كتبت تقول «ونحن هنا عندما نتحدث عن قصيدة البيت الواحد لانعنى بيت الحكمة المجردة أو الأمثلة الوعظية السائرة» .. ولست أدرى سر الجفوة بينك وبين بيت الحكمة على ما فيه من تركيز وتكثيف ؟

هذه محاولة حقيقية قمت بها وباءت بالإخفاق، وأعتقد أن حظ الآخرين سيكون مثل حظى. ولو قدر للمحاولة النجاح لكان حظ المتنبى من الشعر ــ فى حياته الادبية كلها لا يشغل أكثر من خمس صفحات ــ ولكان حظ الشعر العربى من العصر الجاهلى حتى الآن لا يشغل إلا ديوانا من مائة وخمسين صفحة أو مائتين على أكثر تقدير .. وما أتفهه من حظ ، وما أضعفه من تقدير:

وبهذه المناسبة أسأل الأستاذ التليسى ــ ومعه الأستاذ رجاء النقاش عن معنى بعض العبارات التى عجزت عجزاً مطبقاً عن فهمها وهى من كلام الأستاذ التليسى :

ــ الشعر لحن هارب ..
ــ الشعر أغنية قصيرة
ــ التعبير المكثف المركز يستنفر اللحظة الشعرية ويحيط بها ؟

• • •

لقد طال بنا المسار، وعفوا يا قارئي العزيز.. استميحك عذرا إذ أتركك في حيرة لا تقل عن حيرتي أمام هذه «التراكيب» العجيبة لنلتقي في الأحد القادم إن شاء الله.

المراجع والتعليقات

(●) نشر بالملحق الثقافي بصحيفة «اليوم» السعودية يوم الأحد ١٨ من أغسطس ١٩٩١.

(١) المصباح المنير: مادة وزن.

(٢) المعجم الوجيز: مادة وزن.

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١ / ٦٢ / ط القاهرة ١٩٧٣.

(٤) المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة ١٩ / ١١ «المكتبة التجارية القاهرة ١٩٦٢».

(٥) الجاحظ: الحيوان: ١ / ٣٦٤ ط / ١ سنة ١٩٣٨ مصطفى البابي الحلبي القاهرة وانظر كذلك البيان والتبيين ٢ / ٢٣٥.

(٦) الجاحظ: البخلاء ٢٦٠ «دار صادر ـ بيروت».

(٧) شرح القصائد العشر للخطيب التبريزي ٣٨٠ «ط / ٣ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ١٩٧٩».

(٨) انظر تفصيل الخبر في الأغاني ١١ / ٧٣٩٠، ٣٨٠٨. وكذلك في الشعر والشعراء لابن قتيبة ١ / ١٦٤.

(٩) راجع القصيدة «٤٠٦ / ٤٠٧» من الجزء الأول من كتاب «العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب» للشيخ ناصيف اليازجي لبنان ١٨٨٧.

(١٠) انظر مثلا معلقة امرىء القيس ص ٢٠ / ٩٤ من كتاب التبريزي السابق وهي تتسق في خطوطها الشعرية والفكرية والتصويرية وإن تعددت لوحاتها كوصف الأطلال والوادي والمطر والطرد.. الخ زيادة على خمسة مشاهد أو أكثر لتهتكه وعربدته في يوم «دارة جلجل» وغيرها، وهذه اللوحات الأخيرة لا يصعب تحريكها تقديما وتأخيرا. وأن توفرت الوحدة بمفهومها المرن السمح الذي أشرنا إليه.

المقـــال الرابـــع

شعراء الغرب وسر شهرتهم :

وبلغ من حماسة الأستاذ التليسي لدعوته إلى ما سماه بـ« قصيدة البيت الواحد » أن ذهب يتلمس لها أسانيد في الشعر الغربي ، فوقع في خطأ جديد .. فلنقرأ سطوراً عجيبة من كتابه أو نظريته « ويكفي أن نشير هنا إلى أن شعراء الغرب الكبار لايعيشون في الذهن إلا بأقوالهم التي اتخذت طابع الحكمة والمثل السائر .. » ونسي الأستاذ التليسي أنه رفض أن يعتبر بيت الحكمة العربية والمثل السائر من قبيل قصيدة البيت الواحد . ولنتركه يستأنف كلامه « .. إن شاعرا كدانتي لايعيش في النفس إلا ببعض الكلمات السائرة والومضات الشعرية الخاطفة .. وشكسبير يعيش في الذهن الغربي بتعابيره الجميلة المقتطعة من مسرحياته ومقطوعاته الشعرية الخالدة المعبرة عن لحظات العاطفة اللاهبة والذهول الشعري » .

ولست أدري ما يقصده بـ« الذهول الشعري » ؟ ترى هل هناك ذهول شعري ، وذهول نثري ؟ إن الذهول ذهول .. وهو لا يعني في لغتنا إلا « النسيان والغفلة والغياب عن الرشد » .. ولكن دعك من هذا وضمه إلى المعميات السابقة مثل اللحن الهارب و« اللحظة الشعرية المستنفرة » .

فالقضية الآن : هل صحيح ان دانتي وشكسبير وأمثالهما لايعيشون في الأذهان حاليا إلا ببعض الكلمات السائرة والجمل المركزة المقتطعة من أعمالهم ؟ إن من أوتي حظا ضئيلاً من الأدب والثقافة يرفض هذا الكلام تماما فما زال دانتي يحتل ابعادا شاسعة في الأدب العالمي ونفوس الأدباء والنقاد بعمله الكبير « الكوميديا

المقدسة » ومازالت الدراسات تكتب فيها وحولها بالعشرات كل عام. وشكسبير لم يعرف فى الغرب والعالم العربى بل العالم كله إلا باعماله التمثيلية التى تحولت إلى مسرحيات وأفلام بأغلب لغات العالم.

وكذلك شاعر مثل ت. س. اليوت لم يبهر الغربيين والشرقيين إلا بقصيدته « الأرض الخراب .THE WASTE LAND ثم بقصيدته الرجال الجوف HOLLOW MEN وإن كانت الأولى أعمق أثرا وأبعد صيتا من الثانية.. وكان لها أثر كبير وبصمات واضحة على كثير من شعرائنا المحدثين.

والشاعر الفرنسى لامرتين كان له أسره وأثره فى الشرق والغرب بقصيدته المشهورة « البحيرة » وقد ترجمها إلى العربية نثراً أحمد حسن الزيات، كما ترجمها شعرا: على محمود طه.

ورجل الشارع قد يحفظ لدانتى الجملة والجملتين، ولشكسبير الحكمة والحكمتين، ولكن ذلك ليس ظاهرة ولا قاعدة لأن رجل الشاعر لا يعتبر مقياسا للأدب الرفيع قيمة وشهرة وتقبلا.

لكن .. لماذا هذا الاعتساف ؟!!

واعتقد أن الاستاذ التليسى لم يلجأ لهذا الاعتساف وهذا الافتعال الا لشعوره بضعف « حائط الصد » الذى يحمى دعوته إلى المسماة « قصيدة البيت الواحد »، فتمثل تمثلاً غير موفق بالأدب الغربى كما رأينا، وحتى لو كان موفقا لكان من ناحية أخرى عيبا منهجيا: فالأدب الغربى ليس مثلا أعلى للأدب العربى، وكل أمة لها أدبها بسماته التى تميزه عن آداب الأمم الأخرى. فأراد ــ تدعيما لدعوته ــ أن يجعل من « قصيدة البيت الواحد » ومايدور فى فلكها ، .. قاسما مشتركا بين الشعر العربى والشعر الغربى وشعر الأمم الاخرى. وهذا ماصرح به فى قوله « فالتعبير السائر والفقرة الواحدة أو الجملة الواحدة التى تشبه البيت الواحد من الظواهر الواضحة فى الشعر الغربى، كما هى فى الشعر العربى، وفى كل شعر إنسانى (!! كذا). ترى هل راجع الاستاذ الشعر الغربى كله والشعر الإنسانى كله حتى يخرج بهذا الحكم الغريب ؟.

خطورة هذه « النظرية »

دعوة « قصيدة البيت الواحد » ـــ التي سماها الاستاذ النقاش نظرية ـــ قد يكون وراءها نية طيبة، وطموح حقيقي للتجديد وحرص على النهوض بالادب العربي.. ولكن كل أولئك لا يكفي إذا لم يسلك صاحبها الطريق الصحيح. وكان على الكاتب أن يحاول « تشخيص » الداء قبل وصف أو عرض الدواء.. لأن الخطأ في تشخيص المرض سيترتب عليه تفاقم المرض واستفحاله والسؤال المطروح الآن هو: ما سر الجفاء القائم بين شبابنا ومثقفينا وبين تراثنا الشعرى القديم ؟

الأسباب كثيرة متعددة وكلها في حاجة إلى تفصيل، ولكنى أجتزىء بالقليل عن الكثير.. فأهم هذه الأسباب من وجهة نظرى :

١ ـــ عدم تيسير هذا الشعر للقراء بالنظر إلى الحصول عليه من ناحية، والصورة التي يقدم بها من ناحية أخرى، فهو في حاجة إلى أن يقدم بشروح مبسطة بعيدة عن التقعر والتعنت، في طبعات شعبية رخيصة الثمن.

٢ ـــ البدء بتدريس هذا الشعر في مدارسنا وجامعاتنا قبل أن ينضج الوعى التذوقى للطالب، وقبل أن يستكمل الأدوات الفنية التي تمكنه من فهم هذا الشعر. والسبب هو إصرار المسئولين في التربية والتعليم العالى على مراعاة الترتيب الزمنى في دراسة النصوص الأدبية.

ففى المدارس المصرية تدرس نصوص العصر الجاهلى وصدر الاسلام والعصر الأموى (وهى أصعب النصوص فهما وتذوقا) في الصف الأول الثانوى ونصوص العصر العباسى في الصف الثانى، ونصوص العصر التركى والعصر الحديث في الصف الثالث.

وبشيء من التوسع تدرس نصوص هذه العصور بنفس الترتيب في السنوات الدراسية بكلية دار العلوم وكلية اللغة العربية بالأزهر، وأقسام اللغة العربية بكليات التربية والآداب بالجامعات المصرية.

ولو عكس الأمر لكان أصوب ، وأضمن للفائدة وذلك بالبدء بالعصر الحديث والانتهاء بالعصر الجاهلي .

٣ـ سوء اختيار النماذج الشعرية والتحرك في نطاق ضيق جداً في الاختيار، فالطلبة لايكادون يعرفون أبا تمام إلا بأنه صاحب البائية المشهورة التي مطلعها :

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

ولايعرفون من إنتاجه الشعري إلا هذه البائية التي درست لي وأنا طالب ، وفرضت على لتدريسها بعد أن عملت مدرسا بالمرحلة الثانوية أول تعييني في الخمسينيات ، وأعتقد أنها مازالت ضمن مقرر النصوص الأدبية في الصف الثاني الثانوي حتى الآن .

٤ـ الاعتماد ـ بصفة أساسية ـ في شرح هذه النصوص على الجوانب الفكرية واللغوية على حساب القيم الفنية والجمالية مما يطبع النص وشرحه بطابع الجفاف الحاد .

• • •

ترى هل لو أدخلنا مايسمى بقصيدة البيت الواحد في مناهجنا ومقرراتنا التعليمية يضمن لنا ماطمع إليه الاستاذ التليسي ومعه الاستاذ رجاء النقاش من اعادة الاعتبار للشعر العربي وعقد الصداقة بينه وبين الشباب ؟

الإجابة قطعا بالنفـي .. ولأفرض أنني ساقوم بتدريس خمسة أبيات ـ آسف ـ خمس قصائد ـ آسف مرة أخرى : خمس قصائد أبيات أي خمسة أبيات كل بيت منها في مقام قصيدة كاملة للمتنبي ـ على فرض وجودها ـ ومثلها لأبي تمام ـ ومثلها للبحتري والمفروض أنها من قصائد مختلفة للشاعر ..

أليس من حق الطالب أن يعرف من هو الشاعر، وما هو الشعر، أليس من حق الطالب أن يتعرف ـ على سبيل الإجمال ـ على القصيدة التي « سلخت » أو « اقتطعت » منها هذه القصيدة ـ البيت ؟

أليس من حق الطالب أن يعرف الموقف النفسى للقصيدة التى منها هذا البيت ؟

وهل أستطيع أن أحكم للطالب ـــ فى المرحلة الثانوية أو الجامعة ـــ بأن هذا البيت فى مقام قصيدة كاملة فكرا وتصويرا وتعبيرا ، وأنه أعمر الأبيات بالمشاعر النفسية .. الخ إلا إذا تعمق القصيدة كلها . وكأننا يا بدر لارحنا ولا جينا .. فقد عدنا إلى القصيدة الأم مرة أخرى ، وعدنا إلى الشاعر المبدع نتعرف على « برائيته » و « جوائيته » من خلال القصيدة لا البيت « القصيدة » .

وافساد الذوق أيضاً :

والمسألة أيضاً تؤدى إلى إفساد الذوق الجمالى والحجر عليه وتجميده ولأضرب مثالا ببيت البحترى المشهور :

أتـاك الـربـيـع الـطـلـق يختـال ضاحـكـا
مـــن الحـســن حـتـى كـاد أن يـتـكـلـما

أعتقد بل أجزم أن الاستاذ التليسى سيوافقنى على أنه من أرقى « قصائد البيت الواحد » لأنه أجمل ألف مرة من النماذج التى ساقها لهذه القصائد .. ولكن ما رأيك لو ضممنا إليه البيت الثانى :

وقـد نـبـه الـنـيـروز فـى غـسق الـدجى
أوائـــل ورد كـــن بالأمــــس نــومـا

إن هذا البيت ليس مجرد تكملة « فكرية » للبيت السابق بل هو « الحيثية العملية التطبيقية » لاختيال الربيع وطلاقته وضحكه ، فالتنبيه نشاط ، واليقظة حياة وتفتح الورود « المغلقة » ضحك وابتسام .. هل كان يفهم هذا من البيت الأول بغير البيت الثانى . وانظر إلى الثالث والرابع وما بعدهما ستجد للربيع أبعادا أخرى جديدة لا يغنى عنها البيت الأول أعنى « البيت القصيدة » .

واغفال الايحاء السياقى ؟!

وهذه النظرة أو هذه النظرية تجنى على القيم الجمالية بإغفالها إحدى هذه القيم العليا ومؤداها أن الكلمة تكتسب حياتها وإيحاءها من سياقها فى الجملة، والجملة من سياقها فى العبارة.. وهكذا. ولأضرب مثالاً بكلمة مثل (البدر).. هذه الكلمة ولاشك فيها «جمال ذاتى» لان مسماها جميل فى العين، مضىء فى ليلة التم لذلك كانت من أكثر الكلمات شيوعاً فى الشعر بعامة، والمدح والغزل بخاصة. ولكن علينا أن ننظر إلى الكلمة فى استعمالين مختلفين.

قال أحد الشعراء يمدح صلاح الدين فى موقعة حطين:

كنت فى شدة الكريهة كالـ
بدر، والبدرُ يطلع وهنا

ـ وقال الأنصار فى استقبال الرسول ـ ﷺ ـ:

طلع البدرُ علينا
من ثنيات الوداع

فالبيت الأول يشبه البطل المغوار صلاح الدين فى شدة المعركة وكربها بالبدر الطالع فى منتصف الليل. وهو تشبيه عديم القيمة بل إن وجود كلمة «البدر» هنا أساء إلى المعنى لأنها وضعت فى غير سياقها.. ولو قال الشاعر «الليث» لكان أوفق.

أما تشبيه الرسول بالبدر فتشبيه موفق.. لأن البدر ضياء وإشراق وبنوره يهتدى من ضل الطريق. وكل أولئك يتسق مع ما فى النبى ﷺ من عظمة وجلال ورفعة، ومع ما فى رسالته من إشراق وهدى يخرج الناس من الظلمات إلى النور.. فكلمة (البدر) هنا هى كلمة (البدر) هناك، ولكن اختلفت قيمة «البدر» لاختلاف السياقين، مما يؤكد صحة القاعدة المشهورة «ان الكلمة تكتسب حياتها وإيحاءها من السياق الذى وضعت فيه».

وقد رأينا من قبل تأثر المعنى والصورة التى يتضمنها بيت البحترى بالسياق «البَعْدى»، وسنرى فى السطور الآتية كيف يتأثر البيت بالسياق «القَبْلى»

ـــ بتسكين الباء ـــ ولنعش هذه المرة مع بشار بن برد الذى يقول :

إذا مـــا أعـــرنا سـيـدا مـــن قـبـيـلـة
ذُرا مـــنبر صـــلـى عـلـيـنـا وسـلـما

ولنُعد كتابة البيت بطريقة الاستاذ التليسى والاستاذ النقاش :

إذا ما أعرْنا
سيداً
من قبيلةٍ
ذرا منبر
صلى علّينا
وسلما

فى البيت كما هو واضح قوة وعرامة ، وحركية قهارة ، فالسيد ـــ أى سيد من قبيلة ـــ أية قبيلة ـــ لا يستطيع أن يعتلى ذروة منبر بسيادته الذاتية إلا إذا أجازته قبيلة بشار التى تمنحه هذا المنبر على سبيل «الإعارة» لا سبيل التمليك . لأن السيادة الأصيلة لقبيلة الشاعر ، وهى «منبع» السيادة للقبائل الأخرى .

وهذا «السيد» لابد أن يقدم لقبيلة بشار فروض الطاعة والولاء وهذه الفروض تأخذ «شكلية» معينة من «التقديس» خوفا وإجلالا : فهى ليست إذعاناً بالمفهوم العام ، ولكنها صلاة وتسليم .

والبيت بظاهره فيه من التهويل الشىء الكبير ، ويشعر القارىء أنه فى حاجة إلى «مرتكز» أو «خلفية تعليلية» تكشف عن سر هذه السطوة التى لم يعهد أحد مثلها من قبل .. وذلك ما نجده فى البيت السابق لهذا البيت مباشرة :

إذا مـــا غـضـبـنـا غـضـبـةً مضريـةً
هـتـكـنـا حـجـاب الـشـمـس أو قـطـرتْ دما

فهى إذن سطوة أصيلة ، لا تقف أمامها ولا «الشمس» نفسها ، وخصوصا إذا ما استحر «الغضب» والغضبة هنا تستمد أصالتها وعراقتها وقوتها من أنها «مضرية» وكفى والذى يهتك حجاب الشمس إذا ما غضب ، يهون عليه أن يكون

منبع «السيادة» يعطى منها من يشاء.

فالجمع بين البيتين هنا جعل كلا منهما يزداد ومضا وقوة ومضاء، هذا فضلا عما لكل منهما من قدرات ذاتية قبل هذا التلاحم.

وتناقض فاحش فى المصطلح

ولا ضير فى اقتطاع البيت أو البيتين من القصيدة بقصد الاستشهاد أو التعليم أو التوجيه، أما ان أعزل البيت عن القصيدة وأطلق عليه «قصيدة البيت الواحد» فهذا من أعجب العجب لأن هذه التسمية تحمل فى أحشائها جنينا اسمه «التناقض» وهى لا تصح إلا إذا أجزنا الاستعمالات الآتية وما شابهها «الظلام النور»، «الجزء الكل» «البسيط المعقد».. الخ.

وفات الاستاذين التليسى والنقاش مسألة أراها فى منتهى الأهمية وإن كانت ستبدو شكلية فى نظرهما وتتلخص فى هذا السؤال: ماذا نطلق على «القصيدة الأم» بعد انتصار نظرية «قصيدة البيت الواحد» أى بعد أن «تمرد عليها ولد» من أولادها، ونجح فى تمرده «بتشجيع» من جهات أخرى، وخلع عن أمه لقب القصيدة، واصبح «المحروس» هو صاحب هذا اللقب. هل نسميها قصيدة القصيدة؟ وهل تستحق هذا اللقب بعد «خروج لؤلؤتها اليتيمة» منها؟ أو تسميها أطلال القصيدة؟ صدقنى مسألة توقع فى الحيرة.

الطريق إلى علمنة الأدب العربى

بعد أن جعل الاستاذ رجاء النقاش من عمل الاستاذ التليسى «نظرية» يرى فيها «المنقذ الوحيد» لإعادة الاعتبار لتراثنا الشعرى نراه يفصل هذا الإصرار فى قوله «.. أن النماذج التى اختارها «التليسى» فى كتابه، قصيدة البيت الواحد لن تغير من نظرة العرب المعاصرين إلى الشعر العربى فقط، بل إن هذه النماذج تستطيع أن تصل إلى قلب الإنسان وعقله فى كل مكان. ولو أن هذا الكتاب الهام قد تمت ترجمته إلى اللغات العالمية الحية، فانه سوف يحتل مكانا رفيعا فى الثقافة الإنسانية. إلى جانب غيره من كتب الآداب الأجنبية الرفيعة، إن الانجليزى والفرنسى والالمانى والايطالى والروسى والامريكى يستطيعون جميعاً قراءة هذا الكتاب لو ترجم بعناية ودقة، وسوف يجدون أنفسهم أمام تجربة إنسانية وفنية

عالية القيمة ممتعة، مضيئة، لا يمكن أن يشك فى أهميتها الكبيرة وجدارتها بأن تحتل مكانا رفيعا فى الأدب الإنسانى كله ..»

وخلاصة مضمون رؤية الاستاذ النقاش أن كتاب الاستاذ التليسى:

١ـ سيحدث انقلابا وتغييرا جذريا فى نظرة العرب المعاصرين لتراثنا الشعرى.
٢ـ أنه عمل يقف على قدم المساواة مع الأعمال العالمية الضخمة (طبعا التى أبدعها أمثال هوميروس ودانتى وشكسبير وإليوت).
٣ـ أنه سيكون ـ إذا ما ترجم ـ الطريق المضمونة لعلمنة التراث العربى (أى جعله أدبا عالميا).

تجربة ميدانية:

وهذا الحكم بكل جزئياته ينطوى على إسراف صارخ فى التضخيم والتفخيم.. هل صحيح أن مثل هذه المختارات وهى تمثل عملا «انتقائيا» من موجود جاهز اسمه «رصيدنا الشعرى» إذا ترجمت يكون لها نفس المكانة التى احتلتها الأعمال العربية الإبداعية التى ترجمت إلى اللغات الحية كأيام طـه حسين وكهف توفيق الحكيم؟. لن أكمل نقدى لهذه المقولات فكل ما كتبته فى هذا المقال والمقالات الثلاث السابقة يعتبر ردا عليها.

• • •

ولننظر إلى بيت واحد مما اعتبره الاستاذ التليسى «قصيدة كاملة» وهو قول قيس بن ذريح (والاستاذ رجاء يصر على كتابته بطريقة السطر الشعرى لسبب لا أدريه):

غزتنى جنودُ الحبّ
من كل جانبٍ
إذا حانَ من جندٍ ذهابٌ
أتى جندُ

وجاء التعليق على هذا البيت بالحرف الواحد «وفى هذا البيت صورة فنية كاملة مليئة بالحركة والحياة، فالحب يغزو القلب بجنود كثيرة ما تكاد كتيبة تذهب

حتى تأتى كتيبة أخرى، وفى هذه الحركة الحية لانستطيع أن نتصور أن القلب يمكن أن يخلو لحظة واحدة من الحب أو يلهو عنه.

وهى صورة انسانية بالغة العمق والجمال والصدق والأصالة !! »

أين الإنسانية فى صورة هذا القلب المفزوع المهدد «بقوات» لاتنتهى وأين العمق.. وأين الجمال والتناسق الفنى بين الحب بما فيه من عمق وحرقة وشفافية وهذه الكتائب العسكرية التى يواصل بعضها بعضا.

إن هذا البيت يذكرنى ببيت لجميل بثينة هو:

ألا أيها النوّامُ ويلكمو هبُّوا
أسائلكم هل يقتل الرجلَ الحبُّ

وأحيل الأستاذ النقاش ـ وكذلك الأستاذ التليسى إلى التعليقات التى أوردها المرزبانى فى كتابه «الموشح» على هذاالبيت.

وأين بيت قيس من قول الشاعر (مخاطبا حبيبته):

وإنى لتعرونى لذكراكِ هزةٌ
كما انتفضَ العصفورُ بلله القطر

أو من بيتى توبة الحميرى»

ولو أن ليلى الأخيلية سلّمتْ
علىَّ ودونى جندلٌ وصفائحُ
لسلمت تسليم البشاشة أوزقا
إليها صدى من جانب القبر صائحُ

• • •

ولكنى قلت فى نفسى ربما أصبت بعدوى الإسراف فى الحكم فظلمت بذلك «قيس بن ذريح» والاستاذين التليسى والنقاش، فحملت بيت قيس مترجما إلى الانجليزية لأرى مدى مصداقية تأثيره فى الآخرين من الشعوب وعرضته على ثلاثة من أساتذة الجامعة فى الظهران احدهم أمريكى، والثانى انجليزى والثالث باكستانى يتقن الانجليزية والعربية قراءة وكتابة ابتسم الامريكى وعلى وجهه

علامات الاستغراب وقال عجبا) (WOW) قوة عسكرية حتى فى الحب ؟؟!! .. واتسعت ابتسامته وسألنى : من صاحب هذا الكلام ؟؟ ولم ينتظر الجواب منى بل أجاب على نفسه قائلا : قطعا صدام .. صدام حسين .

وابتسم الانجليزى ابتسامة لاتقل عرضا عن ابتسامة زميله الأمريكى وعلق قائلاً .. لو كنت واحدا من هؤلاء الجنود ماتركت موقعى فى قلب هذا الرجل .

أما الأستاذ الباكستانى فأبدى تأففا من البيت وقال «إذا سمينا الحب غزوا له جنوده وقواته فماذا تسمي الجهاد فى سبيل الله ؟!! » نسيت أن أذكر أننى سألت كل واحد من هؤلاء الاساتذة على حدة ، وفى أوقات مختلفة وأننى جعلت للبيت ترجمات ثلاثا مجتمعة : ترجمة حرفية وترجمتين للمعنى الكلى مع المحافظة على المحور الأساسى للبيت .

ولم يبد واحد من الثلاثة ذرة من إعجاب لا بالفكرة ولا بالصورة بل أجمع الثلاثة على التقزز من البيت فكرا وتصويراً .

وهذه هى الطريق .

وشعرنا العربى لايمكن أن يأخذ طريقه إلى قلوب الأمم الأخرى وعقولها ــ وخصوصا الشعوب الغربية ــ إلا إذا كان أعمالا كاملة أو شبه كاملة أى قصائد ومقطوعات كاملة المعنى متلاحمة الكيان خالية من الإسراف والشطط والإغراق فى المبالغة. وشرط ثان وهو أن يكون فى المختارات (القصائد والمقطوعات لاما يسمى بقصيدة البيت الواحد) طعوم جديدة ونكهات قوية تشد عقول الغربيين وأحاسيسهم . وهو المنهج الذى اطلقنا عليه فى احدى مقالاتنا السابقة «منهج إثبات الامكانات والقدرات الذاتية » فى الشعر العربى .

نحن نعرف أن تبادل معطيات الحواس «مظهر من مظاهر الرمزية الغربية ومبدأ من مبادئها ، بل كان من أول مابشر به الرمزيون إجراء الفوضى فى مدركات الحواس المختلفة . وقد كان شارل بودلير رائد الرمزية فى فرنسا قد اطلع على أدب «ادجر ألن بو» ، وفى هذا الأدب بوادر لهذه الظاهرة : ظاهرة الخلط بين وظائف الحواس ، فنحن نجد «بو» فى بعض قصائده يسمع قدوم الظلام ،

ويقول فى قصيدة أخرى «ومن كل قنديل انساب فى اذنى صوت رقيب ناعم لا ينقطع» (١).

وشعرنا القديم قد سبق الرمزيين الغربيين إلى هذه الظاهرة الفنية الرائعة : ظاهرة «تبادل معطيات الحواس». بأكثر من ألف سنة. ومن عجب أن يكون الإمام فى هذه الظاهرة شاعر ضرير هو بشار بن برد وذلك فى مثل قوله متغزلا :

وكأن رجع حديثها
قطع الرياض كسينّ زهرا
وكأن تحت لسانها
هاروت ينفث فيه سحرا
حوراء ان نظرت إليـ
ـك سقتك بالعينين خمرا
وتخال ما جمعت عليـ
ـه ثيابها ذهبا وعطرا
وكأنها برد الشرا
ب صفا ووافق منك فطرا (٢)

أن ترجمة مثل هذه الأبيات إلى لغات الغرب سيسجل أمام نواظرهم سبق الشعر العربى القديم لما افتخروا به حديثا، كما سيكون له صدى قوى فى نفوسهم لأنه يحمل جديدا طريفا لم يفطنوا إليه من قبل.

الشعر الإنسانى.. قبل غيره

أما الشرط الثالث الذى يضمن لشعرنا المترجم الذيوع والانتشار والتمكن من قلوب الغربيين وعقولهم حتى يدخل نطاق الأدب العالمى فهو أن تكون القصائد والمقطوعات المختارة ذات طوابع إنسانية تضرب على الأوتار الحساسة فى نفوس الغربيين، وتزيل منها الأكذوبة المتوارثة وهى أن العربى عاش من قديم «دمويا بالطبع».

ولعل «الحيوان» هو المدخل المضمون إلى نفس الغربى الذى يرى فى العربى عدوا «للحيوان» ــ وخصوصا القطط والكلاب على طول الخط مع أن فى الشعر

العربى غرضا لم ينتبه إليه إلا الأقلون من النقاد ومنهم ــ أن لم تخنى الذاكرة الدكتور ناصر الحانى ــ وأعنى به «رثاء الحيوان» ومن أشهرها قصيدة الشاعر ابن العلاف فى رثاء «هر» وقد قيل إنه رثى بها الخليفة الشاعر عبدالله بن المعتز، وقد كانت بينهما ــ كما يقول ابن خلكان صحبة أكيدة، ولكنه خشى قاتله الخليفة المقتدر فرمز بالهر إلى ابن المعتز(٣)، وحتى لو صحت هذه المقولة الأخيرة لبقيت دلالة الأبيات ــ كما هى ــ وهى تقطع بحب الشاعر للهر، وإلا ما اتخذه رمزا لصديق قتل ظلما وعدوانا.

شاعر يتغزل فى شجرة :

والغربيون يقدسون «الخضرة» ويعملون على حماية البيئة بحماية أشجارها من القطع أو الإيذاء، ومن يستطيع منهم أن يجحد عظمة تراثنا الشعرى وهو يقرأ هذه الأبيات التى لم تتكرر فى الشعر العربى، وقد لايكون لها نظير فى الآداب الأخرى، وهى لحميد بن ثور الهلالى مشببا فيها بشجرة عظيمة من أشجار السرْح :

علا النبتُ حتى طال افنانها العلا
وفى الماء أصلٌ نابت وعروقُ
فيا طيب رياها ويابردَ ظلها
اذا حان من شمس النهار وديق
وهل أنا أن عللت نفسى بسرحةٍ
من السرح مسدودٌ على طريقُ
حمى ظلَّها شكسُ الخليقة خائفٌ
عليها غرامَ الطائفين شقيق
فلا الظل منها بالضحى أستطيعه
ولا الفىء منها بالأصيل أذوق
وما وجد مشتاق أصيب فؤاده
أخى شهوات بالعناق لبيق
بأكثر من وجدى على ظل سرحة
من السرح ــ إذ أضحى ــ على رفيق (٤)

ولا تفقد الدلالة قدرتها ووجودها في أن الشاعر يعتز بالاشجار ويحبها حتى لو صح أنه اتخذ من «السرحة» رمزا لمحبوبته بعد أن منع الحاكم الشاعر من التشبيب بالنساء، وهدده إن فعل ذلك.

حتى «شعر الصعاليك» لم يخل من طوابع إنسانية رائعة، وانتصار للفقراء والبائسين، وتمرد ثوري على الفوارق الطبقية الفاحشة (٥) وغير ذلك من الدرر الغوالي دفينة في تراثنا الشعري تنتظر اليد الصناع والبصر النافذ والبصيرة القادرة لاستخراجها وعرضها العرض الطيب الجميل.. عرائس في هيئة قصائد ومقطوعات.. لا أوصالا وأشلاء ممزقة فقدت حياتها ومضاءها بنزعها قسرا من أمهاتها.. ولن يرفع من شأنها أن نطلق على كل بيت منها «قصيدة البيت الواحد» فالعبرة ليست بالأسماء ـ وخصوصا إذا كانت مقتسرة متعسفة ولكن العبرة ـ كل العبرة ـ بالجواهر والأصول والمسميات.

المراجع والتعليقات

(١) د. احسان عباس: فن الشعر ٦٠ (دار بيروت للطباعة والنشر).

(٢) عن الدكتور درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي ٢٣٩ (دار نهضة مصر. القاهرة ١٩٧٢).

(٣) انظر د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ٢٨٩ (٢) دار المعارف ـ القاهرة) ١٩٧٨.

(٤) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم ٩٨ (الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٦٢).

(٥) انظر ابيات عروة بن الورد في البخلاء للجاحظ ص ٢٥٨.

(●) نشر في «الملحق الثقافي» بصحيفة «اليوم» السعودية يوم الأحد ١٥ من صفر ١٤١٢ ـ ٢٥ من أغسطس ١٩٩١.

المقـال الخامـس

لو كنت مكان الاستاذ الكبير رجاء النقاش وواجهت نقدا أيا كان لونه ــ مافقدت أعصابي وما استعملت في ردي على نقد غيري كلمات مثل « الحذلقة ، والمماحكة ، والتعالي ، والمسخرة » وهي بعض الكلمات التي « استدعاها » واستخدمها في مقاله الأخير في صحيفة « اليوم » في يوم الأحد الأول من سبتمبر سنة ١٩٩١ .

ولو كنت مكانه لدققت ألف مرة ومرة في تخير شواهدي التي أستعين بها في عرض قضيتي والدفاع عما أؤمن أنه حق من وجهة نظري : يستوي في ذلك أن تكون هذه الشواهد نصوصا مقتطعة ــ شعرا ونثرا ــ أو وقائع وأحداثا وحتى في مجال الهجاء أو النقد الساخر يجب أن تكون الألفاظ « مناسبة » لمقام « الهاجي » ثقافيا واجتماعيا . ومناسبة كذلك لمقام « المهجو » وطبيعة الموضوع المثار .

وليسمح لي الاستاذ رجاء أن أفزع إلى صفحة من صفحات تراثنا القديم نقرأ فيها قصيدة غريبة يهجو فيها البحتري الخليفة المستعين بالله ومطلعها :

أعـــاذلـــتـــي عـــلـــى أسماء ظـــلـما
وإجـــراء الـــدمـــوع لهـــا الـــغـــزار

ويعلق المرزباني عليها بقوله : وهذه الأبيات من أقبح الهجاء وأضعفه لفظا وأسمجه معنى .. وهي أيضاً خارجة عن طريقة هجاء الخلفاء المألوفة وهي بهجاء سفلة الناس ورعاعهم أشبه (١) .

وقد تعلمنا فى مناهج البحث أن « الشاهد » فى سياق العمل يجب ألا يكون « فضلة » وتزيدا ويجب ألا يكون غريب السحنة مقحما على السياق بل يجب أن يمثل جزءاً أو جزيئاً أصيلاً من بنيته بحيث تتلاحم معه وفيه تلاحما عضويا .

أستاذ العربى :

بعد هذه المقدمة فلننظر إلى « شاهد فنى » استشهد به الاستاذ رجاء ـــ فى مقاله السابق ـــ للتدليل على سوء ذوقنا العربى فى معالجة الأمور والظواهر ـــ يقول الاستاذ رجاء « وقد يكون من الطريف هنا أن نتذكر الفنان الكبير الراحل نجيب الريحانى وهو يمثل دور أستاذ اللغة العربية فى فيلمه الشهير غزل البنات فيبدو فى صورة إنسان مضحك وبائس ومسخرة . وفى هذا الفيلم نفسه تظهر ليلى مراد مع زميلاتها ليسخرن من أستاذ اللغة العربية فى الأغنية المشهورة «أبجد هوز حطى كلمن شكل الاستاذ بقى منسجمن » .. إلى آخر ما جاء فى هذه الأغنية من سخرية باللغة العربية وأساتذتها وقواعدها المختلفة » (٢) ..

وأشهد ـــ وقد شاهدت هذا الفيلم منذ أكثر من ربع قرن ـــ أن ما ذكره الأستاذ رجاء من الفيلم صحيح مائة فى المائة .. ولكن الذى استنكره أن تكون هذه « رؤيته » وهو الصحفى الكاتب الحصيف ـــ لوقائع هذا الفيلم ـــ على ضآلة علمى بالفن السينمائى .. فالمثقفون والمتعلمون وأنصاف المتعلمين وأكاد أقول كثير جداً من عامة الناس يجمعون على أن « الريحانى » فى هذا الفيلم بالذات كان فيلسوفا حقيقيا ، نقد فى أسلوب مرّ لاذع « الأوضاع المسخرة » فى المجتمع ، ووجه سهامه القاتلة إلى التناقضات الفادحة فى مجتمعنا آنذاك واشرح ذلك فى السطور الآتية (بعد استئذانك فى أن اشتق فعلا ماضيا من الوصف الذى سقته فى مقالك) :

ـــ لقد مسخر « بفتح الأول وتسكين الثانى » الريحانى الباشا الجاهل الذى أصر ـــ بقرار منه ـــ أن يكون من أخوات كان « ما انعل » مثل مازال ، وما انفك .. ـــ ومسخر الفوارق والتناقضات الاجتماعية فى الحوار الذى دار بينه وبين « القائم » على أمر كلب الباشا والذى يتقاضى ثلاثين جنيها شهريا لأنه يرعى الكلب و « يعلمه » يقول الريحانى العظيم : لا شوية .. مع أنى أعرف معلمين بيعلموا بنى آدمين وبيأخذوا ثلاثة جنيه فى الشهر .

ثم ينهى حديثه بضربة قاضية للنظام السياسى والاجتماعى كله آنذاك فى جملة حدث بها نفسه وهى « أنا لو كنت بعلم كلاب من زمان كنت بقيت مليونيرا » .

ولا أريد أن استرسل فالفيلم كله إسقاطات سياسية واجتماعية قوية خطيرة .. والريحانى كان فيه بحق فنانا إنسانا على مستوى عالمى لايقل عن « شارلى شابلن » الذى مسخر التوجهات المادية والتناقضات الاجتماعية والنفسية فى « العصر الحديث » الذى شاهدته من ربع قرن أو أكثر.

وأكرر أننى لست خبيراً فى هذا المجال ولست من هواة السينما والتلفاز والمسرح ولكنى استرسلت فى الحديث لأبين أن « شاهد » الاستاذ رجاء لم يكن فى محله ..

ثم أنى سائل : ألم تقدم السينما « مسخة » و« مسخرة » إلا مدرس اللغة العربية ؟ أنقل إليك المعلومات الآتية عن بعض زملائى الذين يحرصون على مشاهدة الأفلام (والعهدة عليهم فأنا لست خبيرا فى هذا المجال كما ذكرت) :

ــ قدمت السينما المصرية شخصية الصحفى « مسخرة » عدة مرات فى شخص عبد الحليم حافظ وعبد السلام النابلسى ..

ــ وقدمت كذلك « شخصية الصحفى » الفاسد المختل الضال المضل فى فيلم « اللص والكلاب » واسمه سعيد مهران .

ــ وقدمت شخصية « الصيدلى » الغادر القاتل فى فيلم « غرام الأفاعى » .. (انتهت المعلومات التى أمدنى بها بعض زملائى) .

كل هذه « الأنماط » ليس وراءها فى الغالب ــ إساءة إلى الفئة التى تنتسب إليها الشخصية فللمنطق الروائى وسائله وحيله وأهدافه التى يجب أن نبحث عنها ونتوقف عندها ، لنستخرج العظات والعبر.

رواسب ومخلفات استعمارية

ولكنى للحق أقول : أن « التركيز المسخرى » فى الأعمال الفنية المصرية من افلام ومسرحيات وربما فى التعامل الاجتماعى كان الحظ الأوفى فيه ــ ومازال ــ لمدرس اللغة العربية والمشايخ وقارئى القرآن والمشتغلين بالعلوم الدينية

والمأذونين وشيوخ الكتاتيب .. حتى أصبحت كلمة « فقيه » التى تنطق بالعامية فقى أو فقى « بكسر الأول والثانى » أصبحت هذه الكلمة ــ للأسف ــ تستعمل للتدليل على الغفلة والتخلف والجمود وحب الطعام والنهم والبطنة .

وما أرى ذلك إلا من رواسب الماضى الاستعمارى الذى حرص على أن يكون كل من له علاقة بالدين أو اللغة العربية أو القرآن فى الصفوف الخلفية دائماً وكأن هذا رد فعل انتقامى من الأزهر الذى كان قاعدة الجهاد أيام الحملة الفرنسية ، ومن المشايخ الذين كانوا قادة الثورات التى شبت ضد الفرنسيين وكانوا وقودها وكانوا على رأس ثورة ١٩١٩ ثورة مصر الشعبية ضد الانجليز.

(ملاحظة عابرة : أنا لم أشرف ولم أسعد بأن أكون طالبا من طلاب الأزهر فى أية مرحلة من مراحله حتى لا أتهم بالتعصب له) .

ومع ذلك أقول للاستاذ رجاء وللقراء جميعا : ياليت أمثال هذا الاستاذ « المسخرة » دام ، ودام أمثاله لنا .. إذن لكان للغة العربية شأن عظيم جليل .. فقد كنا نقرأ الصحف ونحن تلاميذ فى المرحلة الإلزامية وكنا ــ والله ــ نقرأ مجلتى الرسالة والثقافة ونحن فى المرحلة الابتدائية وذلك بفضل أمثال الاستاذ حام مدرس اللغة العربية المسخرة ، على حد قول الأستاذ الكبير رجاء النقاش .

الواقعة المرحلية والتعميم

من العيوب التى آخذها على مقالات الاستاذ الكبير رجاء النقاش « التعميمية الصارخة » انطلاقا من مثال أو أمثلة لا تصلح لاستخلاص القاعدة التى ينشدها ــ على حسن نيته ونبل مقصده ــ « فالكلمة » فى نظره قاعدة والحدث المفرد ظاهرة والقلة فى نظره « جل » أو « كل » والرأى الخاص أو الفردى فى نظره يعلو إلى أعلى مستويات الإبداع العالمى والفكر الإنسانى مع إغفال الفاعلية « الدينامية » للزمن ومرحلية الرأى أو الواقعة أو الظاهرة أو الصفة كأن الزمن فى حالة « ثبوت وخود » (٣) وهذا عيب منهجى وموضوعى قد أوفيه حقه من التفصيل فيما بعد .

والعناوين إشكالية أخرى..

وهذه مسألة ما كنت أحب أن أثيرها لولا إلحاح الاستاذ رجاء على أمر أعتقد هو أنه اكتشاف خطير جداً وهو «أنني لم اقرأ كتاب الأستاذ التليسى» .. وقبل أن أتحدث فى هذه النقطة أبرز حقيقة خلاصتها أن العنوان هو أول ما يقرأ من المقال ــ لذا قالوا الشىء يعرف من عنوانه ــ ومن البدهى أن العنوان لا يكون جديرا بالاحترام إذا لم يكن «قوى الدلالة» على المضمون بعيداً عن التهويش خاليا من الانتفاخ والانتفاش.

ومقالاتى الأربعة يحمل كل منها عنوانا من شقين تكرر فيها جميعاً:

الشق الأول نصه (تعليقا على مقالات الأستاذ رجاء النقاش).

الشق الثانى (تحته مباشرة) نصه (أسطورة اسمها قصيدة البيت الواحد) والعنوان ــ بشقيه ــ يستطيع الرجل العادى أن يدرك مدلوله الذى يعنى:

أولاً: أن المقصود بالمقالات بصفة أساسية ــ لا ما كتبه الاستاذ التليسى ــ بل ما كتبه الأستاذ النقاش عن كتاب الأستاذ التليسى «قصيدة البيت الواحد» وإلا اعتبر ما كتبت خطأً بل خطيئة علمية.

ثانياً: ان المقالات الأربعة التى كتبتها ليست نقدا ولا نقضاً لمقالات الاستاذ رجاء (بالمفهوم الدارج المعروف للنقد والنقض) بقدر ما هى مناقشة لقضايا أدبية ونقدية خطيرة وجليلة ألمع الأستاذ رجاء إلى بعضها إلماعا سريعا يظلمها فعرضناها مفصلة .. وعمم الحكم فى كثير منها فاضطررت إلى مواجهة ما اعتقدت أنه غالط كما اضطررت إلى تأصيل ما أنكره الأستاذ رجاء. وكل ذلك حق مباح لا مرية فيه. لكل من يحمل قلما لأن الأستاذ رجاء لا يكتب فى حجرة مغلقة لنفسه بل لجماهير عريضة فى الأمة العربية.

وقد قلت فى مقالى الأول (١٩٩١/٨/٤) فى أواخر العمودة الثانى بالنص:

(وقد أثار الأستاذ رجاء فى مقالاته عدداً كبيراً من القضايا والأحكام الأدبية

والنقدية تشدنا إلى الإفادة منها، وكذلك إلى مناقشتها وأنا على يقين أن الناقد الكبير سيتسع صدره لما يبديه هذا القلم المتواضع تجاهها).

ووضعت لنفسى قبل أن أشرع فى المناقشة ستة معايير أو ضوابط سرت على هديها وأخذت نفسى بها فى مقالاتى الأربعة وسأتشبث بها فى مقالاتى القادمة ان شاء الله.. فإن كنت قد خرجت على واحد منها فليدلنى الأستاذ رجاء على موضع الخروج.. وسيظل لشخصه منى التقدير على أية حال.

ثالثاً: كان من الطبيعى أن أعرض لما ذكره الأستاذ التليسى فى كتابه ومختاراته التى سماها الأستاذ رجاء «نظرية جديدة وفريدة» والطريقة المثلى طبعاً أن أرجع للكتاب نفسه ولكنى اتصلت هاتفياً بأغلب مكتبات السعودية فى الرياض وجدة ومكة واتصلت بابنائى بالقاهرة لارسال نسخة منه إلى بالبريد السريع فلم أوفق ولم يوفقوا.

فاعتمدت على التلخيص الوافى جداً الذى قدمه الاستاذ رجاء للكتاب وعلى النصوص الوافية التى نقلها منه بأمانة لا أشك فيها. على أن ما عرضت له من الكتاب هو أساسياته لأن مناقشاتى كانت ومازالت بصفة أساسية للأستاذ رجاء ـــ لا للأستاذ التليسى وأنا لم أدع فى أى سطر من سطور مقالاتى أننى قرأت كتاب الأستاذ التليسى.

فهل فات الاستاذ النقاش أن العنوان الذى تصدر مقالاتى هو: (تعليقا على مقالات الاستاذ النقاش) وليس (تعليقا على كتاب الأستاذ التليسى).

• • •

هذا عن عنوان مقالاتى ولكن المشكلة الفادحة إنما تتمثل فى العناوين «العجب» التى صدر بها الأستاذ رجاء مقالاته واستسمح الأستاذ رجاء فى أن أقدم للقراء عنوانا مفترضا من اختراعى وهو:

« قضية نحل الشعر بين الخصوم والأنصار»

إن هذا العنوان ــ الذى افترضته أنا يفهم منه بداهة ما يأتى :

١ ــ أن هناك مسألة من المسائل، أو كما يقول المناطقة قولا يتكون من موضوع ومحمول يحتمل الصدق والكذب لذاته ويصح أن يكون موضوعا للبرهنة (٤) والقضية هنا هى قضية تزييف الشعر أو نسبته إلى غير قائليه وهى القضية التى اثارها فى صورتها الحديثة الدكتور طه حسين فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» سنة ١٩٢٦.

٢ ــ أن هناك موقفا جدليا جادا حقيقيا من هذه القضية أو بتعبير أبسط أن هناك تجاهها فريقا يقول بمصداقيتها ويقدم الأسانيد على ذلك.. وفريقا يكذبها ويرفضها ويقدم حيثيات هذا الرفض.

ونعود إلى الاستاذ الكبير رجاء النقاش لنجد أن عنوان أول مقال له فى الموضوع بصحيفة اليوم «٧ يوليو ١٩٩١».

قصيدة البيت الواحد

بين الخصوم والانصار

وأبحث فى المقال الذى استغرق قرابة صفحة عما يسمى بقصيدة البيت الواحد فلا أجد ألا ما يمكن أن يستقر فى الافهام السوية بأن هناك فى الشعر العربى « ابياتا رائعة : البيت الواحد منها فى مقام قصيدة كاملة فكرا ومضمونا وخلودا » سبحان الله يا سادة.. إن هذه ليست خصيصة من خصائص البيت الواحد بل إنها أيضاً تتمثل فى الحكمة وتتمثل فى المثل العربى.. بل وفى بعض الناس كما نرى فى قول الشاعر:

وليس على الله بمستكثر
أن يجمع العالم فى واحد

وقول الآخر مادحا :

كـان مـن نـفـسـه الـكـبـيـرة فـي جيـ
ش وإن خـيـل انـه انـسـانُ

وقول الثالث وهو أبو تمام في رثاء إخوة ثلاثة ماتوا في معركة واحدة :

لـعـمـرك مـا كـانـوا ثـلاثـة إخوة
ولـكـنـهـم كـانـوا ثـلاثَ قـبـائـل

ولكن كل أولئك يبقى على سبيل المجاز كقولك لصديقك «أنت عندى بالدنيا» وقولنا «الرجل الأمة» و«الرجل الحشد». والتقدير بالمجاز غير التقييم الفنى والتقييم العلمى لحقائق الفن والشعر والحياة.

وفي المقال كله ـــ وقد قرأته ثلاث مرات ـــ لم أعثر فيه لا على أنصار ولا على خصوم لما يسمى بقصيدة البيت الواحد لسبب بسيط أن المقال نفسه لم يستطع أن يقدم من الأسانيد والمواصفات المقنعة «شيئاً» يبرز لنا ما سماه بقصيدة البيت الواحد..

ولكنى للحق بعد أسبوع من المقال السابق عثرت على نصير واحد لقصيدة البيت الواحد وهو صاحب «طفولة نهد» الشاعر نزار قبانى الذى يقول بالحرف الواحد «الشعر هو خلاصة ـــ كما قلت ـــ لذلك كان أعظم الشعراء هم أولئك الذين كتبوا بيت شعر واحدا، وماتوا بعد كتابته مباشرة» (*).

وقد سبق أن قلنا ـــ على سبيل الإلماع ـــ أن من البدهيات المنهجية أن النص الذى يستشهد به الكاتب في سياق مقاله أو بحثه ـــ حتى لو لم يعلق عليه ـــ يعتبر جزءاً من ـــ آراء الكاتب اكتسبه «بالاعتناق السكوتى» ـــ إن صح هذا التعبير.

إن مناقشة جادة تنتظر مثل هذه الأقوال النزارية في مقالات قادمة، ولكنى لا استطيع أن اكبح جماح قلمى الذى يصر على سؤال مؤداه ببساطة: بالذمة هل هذا كلام؟ وهل قائل البيت الواحد يعد أعظم الشعراء إذا مات ولم «يتعطف» على الأدب إلا بهذا البيت؟ وهل في تاريخنا الأدبى من «اكرمهم» الله بهذه النعمة؟ وهل يكون صاحبها موهوبا ذا شاعرية؟

قد يفزع الاستاذ رجاء إلى «المجاز» ويقول إن قوله هذا «كناية» عن الشعراء المقلين. وهذا أيضاً لايتفق مع واقعنا: فن من الشعراء المقلين أقوى شاعرية من «المكثرين المفصلين» من أمثال البحترى والمتنبى وابن الرومى وأبى تمام؟

المراجع .. والمنهج العلمى

والعنوان «العسكرى» السابق: «ارفعوا أيديكم عن الشعر العربى» كان يحتاج إلى وقفة لأنه له دلالات أغرب من سابقه. ولكنى اترك ذلك وأسأل الاستاذ رجاء الذى قال عن نفسه أنه «من الذين يكدحون فى الشارع الأدبى العام من أربعين عاما» (٦).

كيف فاته أن الاصل فى مقال طويل أن يحيل الكاتب إلى مراجعه ويوثق ما ينقل من نصوص. وأن تقبل غير ذلك إنما يأتى على سبيل التساهل. وافتح أى صحيفة سعودية لتجد أن كثيرين جداً من الكتاب فى «اليوم وغيرها» يذيلون مقالاتهم بمراجعها وتعليقاتها فمثلا افتح (ص ــ ١٠) من صحيفة «اليوم» الصادرة فى ١٩٩١/٨/٢٦ لتجد مقالا من نصف صفحة الاستاذ سامى المبارك بعنوان «الاستقامة على طريق الإسلام» وفى ذيل المقال عشرون هامشا. وافتح «اليوم» الصادرة يوم الاربعاء ١٩٩١/٩/١١م ص٧ لترى مقالا من ربع صفحة للاستاذ عبدالله أحمد الشباط بعنوان «الثقافة والتربية والتعليم» مذيلا بعدد كبير من المراجع.

وأفتح صحيفة «الرياض» الصادرة يوم ١٩٩١/٩/١٢ لأقرأ فى الصفحة السابعة مقالا بعنوان «الأدب الإسلامى واسباب سوء الفهم» للدكتور محمد بن سعد بن حسين. من ثلثى صفحة وقد أحال فيه إلى عشرة مراجع .. واكتفى بهذه العينة العشوائية فهل ضل هؤلاء الطريق إذ اتبعوا هذا المنهج العلمى فى صحيفة «سيارة» غير متخصصة؟ وماذا يضير القارىء العادى فى ذلك؟ إن كان ذلك يوجعه من وجهة نظرك فليكتف بقراءة المقال وليغض النظر عن قراءة مراجعه. وان اعتبرت هذا تزيدا فهو من باب «التزيد الذى إن لم ينفع فلن يضر» وهل يصدق على هؤلاء الكتاب وغيرهم كثير ما تفضلت وقلته عنى بالحرف الواحد إذ

«آلك» نهجى هذا «**إننى لا أستطيع أن أتقبل أبدا طريقة الأداء التى لجأ إليها الدكتور جابر قميحة، فقد نسى الدكتور أنه يكتب فى صحيفة سيارة وأنه يكتب للقارىء العام**» (٧) .

يا سيدى هذه حريتك ولن يضيرنى أو يضير العلم عدم تقبلك . ومن قال لك أننى اكتب للقارىء العام فحسب؟ ومقالاتى ومقالاتك يتابعها كل المثقفين وطلاب الجامعة وأعضاء النوادى الأدبية فى المنطقة الشرقية وغيرها . وكيف فاتك أن مقالاتى كلها نشرت وتنشر فى «الملحق الثقافى» الذى لا يقرأه غالبا إلا المثقفون؟ .

واسأل ثانية هل يصدق على الكتاب «الذين ذكرتهم ما قلته أنت عنى بعد ذلك بأسطر قليلة ونصه ان ذكرى مراجعى فى نهاية المقال» **لا معنى له إلا إخافة الآخرين من سعة علم صاحبه، وتحذيرهم من الاقتراب من أفكاره والا ألقى فى وجوههم بعشرات المراجع والاقتباسات حتى يلتزموا بحدودهم العلمية المتواضعة أمام غزارة العلم الذى يتعرضون له، والأفضل لهم فى نهاية الأمر أن يصمتوا وينسحبوا من الميدان**» .

وهنا يا أستاذ رجاء أقول انك أعطيت نفسك مالم يعطه الله للأنبياء والرسل وهو «كشف النوايا والقصود» فسيدك وسيدى رسول الله ﷺ قال «انما لنا الظاهر وعلى الله السرائر» فهل كل من يذكر مراجعه وهوامشه يرمى إلى إرهاب الآخرين فكريا وخلق هالة من الجلال والهيبة حوله؟ وهل كان العقاد مثلا ضعيف الجانب عديم الهيبة وهو الذى لم يكن يشير إلى أى مرجع من مراجعه؟ المسألة يا سيدى مسألة نهج ارتضيته لنفسى فى كل ما أكتبه فى الصحف السعودية والمصرية والعربية .. وهذا من حقى، أما الذى ليس من حقك فهو ادعاء العلم بالنوايا وما تخفى الصدور. وللحديث صلة .

المراجـــع والتعليقات

(●) نشر بالملحق الثقافي بصحيفة (اليوم) السعودية يوم الأحد ١٥ من سبتمبر ١٩٩١ .

(١) المرزباني « محمد بن عمران » : الموشح ٥١٤ (دار نهضة مصر . القاهرة ١٦٥) .

(٢) العمود الأول من مقاله في اليوم ١ / ٩ / ١٩٩١م وعنوانه (اذواقنا وأذواقهم) .

(٣) في مطالع القرن العشرين كان ابناء العلية والأسر المحترمة في مصر يستحي كثير منهم أن يعمل بالتمثيل ، ولهذا السبب حدثت أزمة حادة بين الفتى « يوسف وهبي » ووالده الباشا لامتهانه التمثيل ، وكان الممثل يخلع عليه لقب « مشخصاتي » (وهي معلومة امدني بها أحد الزملاء) ولكن الذي أعرفه تماما أن مهنة الصحافة في ذلك الوقت لم تكن من المهن « المحترمة » ، وربما كان هذا هو السبب في أن محمد حسين هيكل ـــ ابن الأسرة الغنية العريقة ـــ كان يكتب قصته الطويلة « زينب » في العقد الثاني من هذا القرن على حلقات في إحدى الصحف منسوبة إلى « فلاح مصري » دون أي إشارة إلى اسمه ويؤيد هذا أن الشيخ علي يوسف (١٨٦٣ ـــ ١٩١٣) صاحب جريدة المؤيد كان بينه وبين السيد أحمد عبد الخالق السادات شيخ « السادة الوفائية » صلة مودة وصداقة ، فخطب الشيخ علي ابنته صفية « ورضيت الفتاة وسكت الاب ، فعقد العقد في بيت البكري من غير علم الأب ، ورفع الوالد الأمر إلى المحكمة الشرعية طالبا فسخ العقد لعدم الكفاءة في النسب بين بنت الأشراف و « الجرنالجي » علي يوسف . ومن عجب أن المحكمة قضت بفسخ العقد في أغسطس ١٩٠٤ واستأنف الزوج الحكم في محكمة مصر الشرعية الكبرى ، فقضت بتأييد الحكم بتاريخ أول أكتوبر ١٩٠٤ ، وكانت لهذه القضية ثورة في الرأي العام قامت بها الصحف وأكثر فيها الشعراء [انظر القضية برمتها في كتاب : « القضايا الكبرى في الإسلام » للشيخ عبد المتعال الصعيدي ٣٦٨ ـــ ٣٨١ : مكتبة الآداب بالجماميز بالقاهرة د . ت وانظر كذلك ديوان حافظ ابراهيم ١ / ٢٥٦ وكذلك هامش الصفحة : دار العودة بيروت . د . ت] .

كان ذلك في مرحل معروفة والآن أصبح التمثيل ذا مكانة معروفة ، واصبحت الصحافة مهنة من أشرف المهن وأنبلها ، وأصبح للمدرسين كيانهم المرموق بما في ذلك مدرس اللغة العربية الذي « وضح » الاستاذ رجاء كيف كان من قبل « مسخرة » فلكل زمن مواقفه وطبيعته ورجاله ، ولكنه التعميم الخطير الذي يأخذ بخناق مقالات الاستاذ رجاء .

(٤) المعجم الوسيط ومعجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدي وهبه ٥٦٩ « مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٤ » .

(٥) اليوم ١٤ يوليو ١٩٩١ مقال للاستاذ النقاش بعنوان « ارفعوا ايديكم عن الشعر العربي » والنص استشهد به الاستاذ رجاء نقلا عن نزار قباني من مقدمة لأحد دواوينه « انظر مقال : العمود الرابع الفقرة قبل الأخيرة .

ملاحظة . أن نزار قباني من أصحاب المطولات مثل قصيدته «هوامش على دفتر النكسة» وقصيدته عن طه حسين ومطولاته في ذم العرب والعروبة واسمها — على ما أذكر — قصائد مرفوضة . ووصفه لنساء بعض الدول العربية بالعهر والدعارة أو على حد قول نزار انهن «عشن حرثا للعرب» .

(٦) الفقرة الثالثة من العمود الرابع من مقالة في «اليوم ٢٥/٨/١٩٩١م» بعنوان «ليست أسطورة يا دكتور» .

(٧) السابق الفقرة الأولى من العمود الثاني .

المقــال الســادس

من البدهيات النقدية التي لا يختلف عليها أحد أن الحكم النقدى لا يكتسب صفة المصداقية إلا إذا اعتمد على استقراء شامل، لا نظرات جزئية عجلى لعدد من المشاهد والمواقف والنصوص.. وعلى سبيل التمثيل: لا يستطيع ناقد أو مؤرخ للأدب أن يذهب إلى أن **الشعر الجاهلي كان مرآة صادقة للمجتمع الجاهلي** بأبعاده الأدبية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية. إلا إذا قام بعملية استقراء شاملة لهذا الشعر، أو على الأقل لأغلب هذا الشعر وتعمقه، واستنطقه، ليستخرج منه دلالاته التي ترسم تضاريس المجتمع الجاهلي، وهذا ما فعله المرحوم الدكتور أحمد الحوفي، في كتابه «الحياة العربية من الشعر الجاهلي» (١)، وقد اعتمد الكتاب على استقراء شامل للشعر الجاهلي، وتعامل مع هذا الشعر تعاملا مباشرا في استخلاص دلالاته دون تعسف أو حذلقة أو ادعاء.

وقد وقفت مع الكتاب مرة أخرى بعد أن مر على دراستي له ــ وأنا طالب في دار العلوم ــ ما يقرب من أربعة عقود من السنوات، وقت بمحاولة تظرية مع الكتاب، وهي محاولة غض النظر عن النصوص الشعرية في الكتاب كله أي قراءة الكتاب متخطيا ما فيه من نصوص. بدأت هذه التجربة في قرابة ثلاثين صفحة من مواضع مختلفة وخرجت بنتيجة قد تبدو عجيبة، وهي أن ما يتبقى من الكتاب ــ بعد حذف النصوص كلها ــ يصنع كتابا كاملا يصور المجتمع الجاهلي

أصدق تصوير وأدقه . وهذا يعني ـــ دون تعسف أو تطرف في الحكم ـــ أن الرجل ـــ رحمه الله ـــ قد قام بعملية استقراء شاملة ودقيقة للتراث الشعرى فى هذه الفترة ، وأنه كان أميناً فى النقل ، كما كان أميناً فى التمحيص والتعمق ، كما كان أمينا فى استخلاص السمات والملامح والدلالات .

وبعد ذلك كان للحوفى « الغـزل فى العصر الجاهلى » ثم « المرأة فى الشعر الجاهلى » (٢) ، ثم « أغانى الطبيعة فى الشعر الجاهلى » . وكلها دراسات تزيد فى مجموعها على ألفى صفحة من القطع الكبير، غير عشرات من الكتب والدراسات فى شتى المعارف ، وقد كان الرجل عضوا فى المجمع اللغوى بالقاهرة ، وكرمته الدولة بالجائزة التقديرية .

ومنهج الحوفى فى دراسة الأدب والتأريخ له تعتمد فى المقام الأول على النصوص ، وما تفـرزه من سمات العصر والشخصية والبيئة ، ولكن ذلك لا يدفعه إلى إغفال المؤثرات التاريخية والبيئية وخصوصاً فى حالة غياب النص ..

وقد سبق أن كتبت فى سياق مناقشتى لآراء السيد النقاش أن دفاع الحوفى عن الشعر الجاهلى كان دفاعا « عمليا » وبذلك كانت هذه الدراسات ـــ على تأخرها زمنيا ـــ أعظم رد وأقواه على ما كتبه طه حسين فى كتابه (فى الشعر الجاهلى) (٣) الذى حاول فيه نسف الشعر الجاهلى من جذوره .

رجل ساذج .. اسمه الحوفى

كتب رجاء النقاش فى مقاله بصحيفة (اليوم) السعودية (٤) « ونقرأ نموذجا من الدفاع السقيم عن الشعر العربى لواحد من الأكاديميين الكبار وهو الدكتور « أحمد محمد الحوفى » ... وهو رجل فاضل جاد يرحمه الله ، ولكنه كان مثل عمر الدسوقى (!!!) (٥) ، يقول الدكتور الحوفى ـــ رحمه الله ـــ فى تفسير شاعرية العرب « العرب أمة شاعرة ، وقد كانت البادية مزكية لهذه الشاعرية ، فهناك يبزغ القمر وضاح الجبين بساما ، ويبعث أشعته الفضية للمدلج والساهر والسامر فيخلب لبه ، وتلتمع النجوم سافرات ، وتومض كأنها ماسات فتناغى وتناجى ، وهناك السكون الباعث على التأمل ، والبراح الفسيح المتكشف والحرية المطلقة ، وكل ذلك يولد فى نفوس السكان الانطلاق فى التعبير ، والبوح بما فى الضمير . وبلاد العرب

بلاد النور حيث تسفر الشمس من المشرق إلى المغرب ، وللنور أثر فى صفات الإنسان أكثر من جسمه . وقد كان جوته يقول وهو يجود بنفسه : « أريد نورا . أريد نورا » (انتهى كلام الحوفى كما نقله النقاش) .

ويعلق النقاش على هذا الكلام ويصفه صراحة بأنه كلام « ساذج » .. ثم يعود ويصفه بقوله « وهو دفاع هزيل ، وتفسير مثير للسخرية لأن الصحارى منتشرة فى شتى أنحاء الأرض ، ومع ذلك فلم يكن كل سكان الصحارى على درجة من الشاعرية تشبه شاعرية العرب .... كما أن من السذاجة المضحكة أن يكتب الحوفى عبارة مثل هذه العبارة : وبلاد العرب بلاد النور حيث تسفر الشمس من المشرق إلى المغرب » .

ويتساءل النقاش : « فهل هذا كلام ؟ هل تشرق الشمس فى بلاد العرب من المشرق إلى المغرب ، وتشرق فى بلاد أخرى من المغرب إلى المشرق ؟ . إن دفاع الحوفى عن شاعرية العرب نموذج للكتابات الإنشائية التى لا تقدم ولا تؤخر » انتهى كلام النقاش .

• • •

وأبدأ بمسألة الشمس هذه وأقول إن تلاميذ المدارس يعرفون الفرق بين ما يسمى (وصف الحال) وما يسمى (بتحديد الخصوصية) ، ومثال الأول أن أقول : جئتك ماشيا أو ساعيا **على قدمىّ**. فهل من حقك أن تقولى لى : ما هذا الهراء : هل هناك من يمشى على قدمىْ غيره ؟ إن الجملة الأولى « وصف لحال » وقصد القائل هو الإيحاء بما لاقاه من المعاناة ، والعامة يقولون (جاله برجليه) ، وما قاله الحوفى لا يلزم منه « مفهوم المخالفة » أى عكس القول ، ولكن القصد ــ الذى لا يخفى على تلاميذ المرحلة الابتدائية أو الإعدادية ــ هو ديمومة هذا النور واستمراره ..

فهل الحوفى هو الساذج يا سيد رجاء ؟!!

تزوير بالإسـقاط

وما نسبه النقاش للحوفى ــ كتبه الحوفى فعلا .. ولكن ما أورده النقاش من تفسير الحوفى لشاعرية العرب كان بطريقة (ويل للمصلين) و (لا تقربوا الصلاة)

وهو يشبه ما يسمى فى القانون الجنائى بجريمة (التزوير بالحذف أو الإسقاط) وليعفُ عنى القارىء وليسامحنى إذ أورد ما كتبه الحوفى كاملا فى تفسيره لشاعرية العرب.

« العرب أمة شاعرة، ولا نقصد أن كل عربى شاعر، وانما نريد أن الشاعرية هبة شائعة فيهم على تفاوت فى عظمتها وضآلتها.

وقد كانت البادية مذكية لهذه الشاعرية، فهى ــ وان خلت من الجمال المصنوع ــ غنية بالجمال المطبوع. فهنالك يبزغ القمر وضاح الجبين بساما، ويبعث أشعته الفضية للمدلج والساهر والسامر فيخلب لبه. وتلتمع النجوم سافرات، وتومض كأنها ماسات فتناغى وتناجى، وهنالك السكون الرهيب الباعث على التأمل، والبراح الفسيح المتكشّف، والحرية المطلقة، وكل ذلك يولد فى نفوس السكان الانطلاق فى التعبير، والبوح بما فى الضمير.

هنالك تجدب الأرض، وينبسط الرمل، ويصلد النجد والتل، ولكن الطبيعة تجود على بعض البقاع بالمطر والخصب فتنبت الواح، وينزل الغيث فتعشوشب الأرض، فإذا ما رأى البدوى الأرض اكتست بالخضرة بعد العرى، وإذا ما أوى بعد جهد الرحلة إلى الظل والماء ملكه الاعجاب والروعة، وأحس بما لا يحس به من إلف رؤية الخضرة فى الوادى الخصيب.

وبلاد العرب بلاد النور، حيث تسفر الشمس من المشرق إلى المغرب، « وللنور أثر فى صفات الانسان أكثر منه فى جسمه، وقد كان جوته يقول وهو يجود بروحه: أريد نورا، أريد نورا.

« ولزوم النور كلزوم الأوكسيجين فى الهواء، وفى البلاد المنيرة الكثيرة الضوء يتفتق الذهن ويستيقظ التصور، ويخف العمل، وفى البلاد المظلمة يخيم الأسى على القلوب، ولا يجىء الشعراء فيها الا بأحلام مضطربة متكلفة » (*).

ثم ان اللغة العربية لغة شعرية غنائية، لأنها حافلة بمترادفاتها التى تسعف المعبر، وتوانيه بالقافية. وهى دقيقة فى دلالاتها، غنية بأساليبها ومجازاتها، ثرية بمفرداتها ومشتقاتها. وفى كلماتها رنين وجرس يلائم الشعر والموسيقى.

على أن العربى ذكى، سريع البديهة، متوفز الحس، جياش العاطفة، يحيا

حياة قبلية، يناضل عن شرف قبيلته ويذيع محامدها، ويسلق خصومها بلسانه الحاد، فهو كالمرصد يسجل مفاخر قبيلته ويجسمها، ويقيد مخازى أعدائها ويضخمها، وحياة القبائل فى عراك لا تخبو ناره الا ريثما تشتعل.

ثم انه حساس يأسره الجمال، وليس له فن جميل يودعه أحلامه وآماله، ويسلى به وحدته، ويؤنس وحشته، ويُجلى عبقريته، الا الشعر فهو حداء الرّكب، وغناء الماتح على البئر، وأهزوجة المنتصر، وأغرودة العاشق، وسلوى المكروب والمحروب، هو متنفس العواطف، ومجتلى القرائح، فلا عجب أن كان الفن الجميل الذى اشتهر به العرب، واحتفلوا بقائليه، فرفعوا الشعراء مكانا عاليا، وبخاصة أنهم كانوا لسن القبيلة يقومون منها مقام الصحف الحزبية من الأحزاب» (٦).

انتهى كلام الحوفى. وسنرى أنه لم يكن «متطرفا» ولا مسرفا مشتطا فى أحكامه وتفسيراته. فشاعرية العرب ليست محل جدل حتى قال غوستوف لوبون: «... إن العرب قرضوا وحدهم من الشعر ــ فى الجاهلية والإسلام ــ أكثر مما قرضته أمم العالم مجتمعة» (٧).

وانتزع النقاش من كلام الحوفى «قطعة» تُوهم أن الحوفى علل شاعرية العرب «بصفاء الجو» لا غير.. واندفع بعدها يتهم كلام الرجُل بالسقم والسذاجة والهزال ولم يشر إلى أن الرجل قد ذكر عوامل أخرى كما تقتضى الأمانة العلمية.

ومن يقرأ كلام الحوفى يدرك لأول وهلة أنه علل شاعرية العرب بعوامل متعددة نوجزها فيما يأتى:

١ ــ العامل البيئى: من جمال غير مصنوع وصفاء جو وإشراق شمس بلا غيوم ... إلخ.

٢ ــ العامل المعيشى أو الاجتماعى: ويتمثل فى تمتع العربى بالحرية دون قيود. وحاجته إلى هذه التسلية الوحيدة وهى الشعر فى ترحاله الطويل وفى حروبه المتعددة.

٣ ــ العامل الذاتى الذى يتمثل فى حضور البديهة وسرعة الاستجابة وجيشان العاطفة.

٤ ـــ العامل اللغوى : ويعنى به ثراء اللغة العربية ومرونتها وطواعيتها للشعر.

• • •

وما ذكره الحوفى من تأثيرات البيئة أرضاً وجواً وأساليب معيشة وحياة ، وهو ما يسمى بالحالة الاجتماعية أو الاقتصادية أو الوضع الاقتصادى من جدب وخصوبة وعسر أو رخاء ، أقول ما ذكره الحوفى ليس بدعا من القول ، فهى بدهية معروفة ومنهج من مناهج البحث أخذ طه حسين نفسه به سنة ١٩١٤ أى من ٧٨ عاما فى دراسته لشخصية أبى العلاء المعرى ، وذلك بأطروحته (تجديد ذكرى أبى العلاء) . يقول طه حسين فى هذه الأطروحة « **فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل فى إنتاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية .. »** (٨) .

وطه حسين متأثر فى منهجه هذا بمذهب الناقد الفرنسى الشهير « تين » فى المقدمة الضخمة التى كتبها لمؤلفه الكبير عن الأدب الأنجليزى ، وفى هذه المقدمة يرى أنه فى استطاعة المؤرخ أن يفسر أدب الشعوب وأدب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر والبيئة والعصر (٩) .

فالرجل فى نظر « تين » ثمرة من ثمرات البيئة التى ولد وتربى فيها كالشجرة تنمى فى الأرض التى نبت فيها أصلها ، وأنه يمكن أن ترجع جميع الأسباب التى تكون الرجل إلى ثلاثة أصلية هى الجنس والبيئة الطبيعية والاجتماعية ثم الزمن الذى تكونت فيه حياته العقلية (١٠) .

أما عن اللغة العربية وكيف أنها أطوع لغات العالم وأنسبها للشعر فإنى أحيل النقاش ــ تفاديا للإطالة ــ إلى كتاب العقاد « اللغة الشاعرة » .

وبعدها أكرر التساؤل : هل ما زال الحوفى أو كلام الحوفى هو الساذج الهزيل السقيم .. يا ... سيد رجاء .

إنها دار العلوم .. والدرعميون ..

وهذا الهجوم الضارى على المرحوم أحمد الحوفى هو جزء من الهجوم الذى شنه رجاء النقاش على أساتذة دار العلوم الذين لم يذكر منهم إلا أحمد الحوفى وعمر

الدسوقى وأحمد الشايب وإبراهيم سلامة، ولم يذكر أستاذ الجيل الدكتور مهدى علام، ولا رائد الأدب المقارن فى العالم العربى: الدكتور غنيمى هلال .. ولا أريد أن استطرد فى عرض الأسماء حتى لاتتحول المناقشة إلى ما يسمى «بحرب القوائم» ولكنى أحيل السيد النقاش إلى رسالة جامعية للدكتور محمد الكاشف عن «دار العلوم وأثرها» فقد يجد فيها مايشفى ويفيد.

ويعلل النقاش هجومه هذا بأنهم يعيشون فى أبراج عاجية ... معزولين عن الحياة الأدبية العامة، ولم يستطع واحد منهم أن يجعل من دفاعه عن الشعر العربى تيارا قويا سائدا وله جمهور كبير يلتف حوله ويتأثر به. وأنهم ــ كمعظم الأكاديميين ــ كانوا يعتبرون دراسة الأدب العربى امتيازاً لهم ولتلاميذهم، وكانوا يتعالون على الجمهور العام باعتباره جمهورا غير متخصص، وغير قادر على استيعاب الحقائق الأدبية العليا ... والحقيقة أن العيب هو عيب هذا النوع من الأكاديميين وليس عيب الجمهور فالجمهور فى الميدان الأدبى له دور واسع وأساسى ولا يمكن الاستغناء عنه ..».

ولا يتوقف سوط رجاء النقاش لحظة عن الأكاديميين ــ كفاية يا سيدى «لا .. إنهم يعيشون فى أبراج عاجية لا يشعرون بأحد، ولا يشعر بهم أحد، وهم مطمئنون تماما إلى سلامة أفكارهم، رغم أن هذه الأفكار لاتكاد تقنع أحدا سوى تلاميذهم المتعلقين بهم والمفتونين بآرائهم، وهؤلاء الأساتذة والتلاميذ لا يستطيعون أن يؤثروا فى أذواق المواطنين العاديين ... إلخ» (١١).

حــرق الغـابة .. للأســد القــادم!!

وقبل أن نناقش فكرة «الصومعة والبرج العاجى» وفكرة «الجماهيرية» والنزول من الأبراج إلى مستوى المواطنين .. إلخ، نلاحظ ــ وقد أشرت إلى ذلك من قبل ــ أن كل هذا التقمع اثنار، وكل هذه الضراوة والشراسة فى العدوان على الأكاديميين والدرعميين منهم بصفة خاصة إنما هو تمهيد للخلوص إلى التبشير «بالمبارك الآتى باسم الأدب» المنقذ العظيم خليفة محمد التليسى بكتابه «قصيدة البيت الواحد».

ــ ألا يمكن المعايشة بين الآتى «الجديد والأكاديميين؟».

ـــ لا .. وألف لا ... فالكتاب ــفى رأى النقاش ـــ نظرية جديدة .. فريدة ... تعيد الاعتبار للشعر العربى وتقتص له من أعدائه، وتشده لتضعه فى مجموعة الآداب العالمية (١٢).

ويذكرنى هذا المنطق العجيب بمثل صينى هو: «**لا تحرق الغابة احتفالا بقدوم الأسد حتى لا يفقد طعامه وهيبته**». والمثل على بساطته عميق الدلالة فهو يعنى أن عظمة الإنسان تابعة أساسا ــعلى نحو من الأنحاء ــ من وجود الآخرين: فأمير الشعراء لا إمارة له إلا بوجود الشعراء. ويعنى كذلك أن المعايشة بين الأفكار ممكنة حتى لو تناقضت، فالمواجهة تخلق التفاعل تأثرا وتأثيرا، فكما أن الغابة تتسع ــفى رحابة ــ للأسد الكاسر، والغزال المسالم، وتتسع للقرد الدميم والطاووس الفاتن الجميل، وتتسع للحية الرقطاء وللأرنب الرشيق. كذلك ساحة الأدب والفكر تتسع ــأو يجب أن تتسع ــ لكل الألوان والأفكار، بشرط أن تحكم السماحة والمرونة الجميع بعيدا عن الشطط والإسراف والتطرف.

• • •

وفكرة «**حرق الغابة أولا**» وجدتها تكاد تكون سمة من سمات «الأدب النقّاشى» تقوده إلى الإسراف والمغالاة والتهويل: فالنظرة عنده نظرية، والرأى النقدى المرحلى عنده مدرسة أو تيار، والحدود عنده بين «الناقد المُقيِّم» والمهاجم الشعوبى للشعر العربى مائعة أو لا وجود لها...

وفكرة «**حرق الغابة أولا**» تتمثل عند النقاش فى عبارة «**.. حتى جاء فلان**» أو ما يؤدى معناها، ويبدأ سيناريو «**حتى جاء ..**» بالقيام بمذبحة، أو عملية إخلاء الساحة بالجملة على الجميع .. حتى يأتى القادم الجديد «وكل شىء تمام»: فكل النقاد ــفى نظر النقاش ــ هاجوا فى ضراوة تراثنا الشعرى (١٣)، وذوقنا الجمالى أصبح فاسدا مهترئا **حتى جاء** التليسى ليعيد الحق إلى نصابه، ويعيد للشعر اعتباره بنظريته الجديدة فى «**قصيدة البيت الواحد**» التى يستحيل أن تتعايش مع قصيدة «**المقطوعة**» ذات الأبيات الثلاثة أو الأربعة، أو القصيدة الطويلة، لماذا يا سيدى؟ (قال لك) لأن البيت الواحد هو الذى يمثل التجربة الشعرية الحقيقية (أو البيتان على الأكثر) وما زاد على ذلك فهو فضلة وتزيد وصنعة واحتراف.

ومن استخدامات النقاش لهذا السلاح : سلاح «حرق الغابة أولا» ، وإبراز شعار «حتى جاء» ما كتبه في تقديمه لكتاب «حوار في الحزن الدافىء» للكاتب السعودي «عبد الله الجفرى» يقول النقاش في هذا التقديم «**لقد سقط فن المقال في الأدب العربي المعاصر (!!) ولولا عدد من كتابنا الموهوبين وبينهم عبد الله الجفرى ــ لأصبح المقال عندنا تعليقا صحفيا سريعا ، أو بحثاً ودراسة جافة تعتمد على التقرير والمقدمات والنتائج والمعلومات ، مثلها في ذلك مثل بيانات وزارات الاقتصاد والشئون الاجتماعية والبترول ...**» (١٤) .

ويؤكد هذا المعنى فيقول في نفس الصفحة : «**... ولكن المرحلة الراهنة في حياتنا الأدبية العربية شهدت «انهيارا في فن المقال لا شك فيه ، فقد اندفع الكثيرون إلى الكتابة المباشرة التي تقوم على عرض الآراء والمعلومات المجردة الخالية من الروح ....**

وقد استطاع عبد الله الجفرى أن يدخل الميدان الأدبي معتمدا على هذا الفهم الصحيح لفن المقال ...» (١٥) .

الأكاديمية .. والانعزالية .. والجماهيرية

وغير فكرة «**حرق الغابة**» أو سمة «**حتى جاء ...**» التي اكتشفناها في كتابات النقاش ، نصطدم بسمة أو فكرة أخرى تسيطر على النقاش وتستبد به ، وتفرض نفسها على قلمه وهي فكرة «**الجماهيرية**» **فهي** معيار التفضيل عنده سواء أكان الكاتب أكاديميا أم غير أكاديمي ، وإن كان للأكاديميين في حسابه القاسي اعتبار خاص ، ولأساتذة دار العلوم اعتبار أخص .. فالكاتب **علي الوردي** جاهيرى ، **وطه حسين** جاهيرى **ولويس عوض** جاهيرى لأن «لهم تأثيرا على الرأى والفكر العام وأذواق الناس» . **(كما يقول رجاء) والرافعي وأساتذة دار العلوم** انعزاليون وغير جماهيريين «لأنهم يتعالون على الجمهور العام» . مع أن الجمهور ــ على حد قوله : «له دور واسع وأساسي ولا يمكن الاستغناء عنه» .

وفي تصنيفه للكتاب والمفكرين إلى جماهيريين وغير جماهيريين كانت حركة رجاء النقاش في حدود شخصيات قليلة جدا لا تزيد على سبعة أو ثمانية . وتأخذني الحيرة وأعتقد أنها ستأخذ النقاش نفسه حين نتساءل في أي الفئتين يمكن تصنيف الأسماء الآتية :

الدكتور شوقي ضيف ــ الدكتور مهدى علام ــ الدكتور أحمد شلبي ــ الدكتور جابر عصفور ــ الدكتور أحمد هيكل ــ الدكتورة بنت الشاطيء ــ الدكتورة سهير القلماوى ــ الدكتور إحسان عباس ــ الدكتور مصطفى الشكعة ... إلخ .

أقول ستأخذنى وتأخذه الحيرة لأن مفهوم «الجماهيرية» غائم جدا فى نظر النقاش . هل يقصد بالجماهير عامة الناس من غير المثقفين ؟ أم يقصد عامة الناس وفيهم المثقفون ؟ أم يقصد عامة المثقفين مخرجا من اعتباره الأميين وأنصاف المتعلمين ؟

الإجابة صعبة لأن الفكرة غير واضحة الملامح والحدود فى ذهن الكاتب ، فلا عجب أن تغيم فى عينى المتلقى ، وهذا أمر طبيعي : ففاقد الشيء لا يعطيه .

ولكنى أكتشف أن فكرة ــ وربما نظرية «**التفسير الجماهيرى للأدب**» كانت متسلطة على الأستاذ رجاء من عشرات السنين ، وللحق كان وفيا لها إلى أقصى حد فهو فى كتابه الذى صدر من عشرين عاما عن العقاد يعلل اتجاه العقاد إلى كتابة التراجم الإسلامية تعليلا غريباً خلاصته : أن العقاد بعد أن استقال من حزب الوفد الذى يمثل الأغلبية الشعبية أحس أنه قد خسر جماهيريا ، فوجد بديلا للسياسة فى قلب الجماهير ، وكان هذا البديل هو الدين ، بل لقد كان الدين أقوى تأثيرا من السياسة على الجماهير فى مصر والوطن العربى كله . ومن يومها بدأ العقاد يقدم عبقرياته الإسلامية المختلفة . ومن خلال هذه العبقريات وجد الحل المثالى لأزمته مع الجماهير التى تخلت عنه بعد خروجه من الوفد ، وارتدت إليه **بصورة مضاعفة عندما دخل حظيرة الإسلام** (١٦) . وللكتابات الدينية مكانة لدى الجماهير فاقت مكانته الأولى أيام كان كاتب الشعب الأول فى مرحلة ثورة ١٩١٩ الوطنية (١٧) .

وهو تعليل يرفضه واقع العقاد ومزاجه النفسى ، ويرفضه كذلك واقع الحياة السياسية والفكرية والسياسية فى ذلك الوقت .

ــ فقد عاش العقاد طيلة حياته على الفردية والاستعلاء بصرف النظر عن الجماهير والكسوب الشعبية .

ـ وفى سنة ١٩٤٠ ألف كتابه عن هتلر يهاجمه فيه بشدة فى وقت كانت المشاعر المصرية والعربية كلها مع ألمانيا.

ـ والكتابة الدينية للعقاد بدأت قبل الخروج من الوفد بكتابه (التازية والأديان) سنة ١٩٤٠. أى قبل العبقريات بعامين.

ـ ومعروف أن كتابات العقاد كلها ـ بما فيها شعره ـ كانت للخاصة.. بل لخاصة الخاصة.

ـ كانت الكتابات الدينية فى ذلك الوقت تمثل تيارا عاما: فكتب هيكل حيواته، وكتب طه حسين «على هامش السيرة»، وكتب توفيق الحكيم (محمد) [١٨].

• • •

والسؤال الذى يطرح نفسه هو كيف يكون الأكاديمى أى الأستاذ الجامعى **«جماهيريا»؟** ستأتينا الإجابات «الديكية» المنفوشة: بهجر الأبراج العاجية، وتخطى أسوار الجامعة، والنزول إلى مستوى الجماهير دون الاستعلاء عليها و... و... إلخ لكن كيف؟... الكلام حلو... لكن كيف؟ **هذه هىَ المشكلة ـ كما يقول شكسبير.**

فلنترك الإجابة الآن لنقوم بإحصائية قد تبدو غريبة، ولتكن مادة الإحصائية أو الدراسة الأستاذ عبد السلام هارون رحمه الله، فإذا فرضنا أنه قام بالتدريس فى دار العلوم لمدة نصف قرن، وأن متوسط عدد من تتلمذوا على يديه وتخرجوا كل عام ألف طالب (وهذا رقم متواضع) لكان معنى هذا أن عدد من تخرجوا على يديه بصورة مباشرة طيلة مدة عمله أستاذاً جامعياً خمسون ألفا، منهم أساتذة جامعات، ومنهم صحفيون، ومنهم مذيعون، ومنهم شعراء، ومنهم معلمون، وكثير جدا منهم قاموا بنهضة تعليمية وتربوية فى اختصاصاتهم على مستوى مصر والبلاد العربية والإسلامية وكثير من دول أوربا والأمريكتين. وأثر عبد السلام هارون ممتد فى طلابه الذين صاروا أساتذة تخرج على أيديهم آلاف لا تحصى...

فأى الأمور أجدى للفكر والعلم والدين واللغة وللجمهور أيضاً: أن يظل الرجل فى موقعه الأكاديمى يؤدى دوره الفكرى والإنسانى، أم ينزل إلى الشارع السياسى

أو الجماهيرى ليدمر طاقته الفكرية فى تهريج «لا أدبى» لا يسمن ولا يغنى من جهل ؟ .

الطــريق إلى الجمـاهيــرية ...

نعود إلى السؤال الذى طرحناه : هل فى يد الأكاديمى ــ إذا أراد ــ أن يكون جاهيريا .. وذلك بالإسهام الفعلى فى الصحافة بالمقال ، وفى الإذاعة والتلفاز بالكلمة ؟ الإجابة لا ... إلا بقدر محدود جدا ... جدا ... وبطريقة معينة ترادله .. وقد لا يريدها .. وهناك كثيرون جدا من أساتذة الجامعة حاولوا ... وأخفقوا لأنهم لم يسايروا «الجو» .. وأنا شخصيا لى تجارب مُرة فى هذا الميدان (١٩) .

فسئولية الانعزال ــ إن وجدت ــ لا تقع على الأكاديميين ولكن على المتحكمين المتعسفين الذين يسيطرون على المنافذ والقنوات الموصلة للجماهير . وبذلك تسقط التهمة التى ألصقها رجاء النقاش بالأكاديميين ... تهمة الانعزالية ... وسكنى الأبراج العاجية .. وانعدام «الجماهيرية» .. بل قد يتحمل الجمهور نفسه جزءاً غير ضئيل من هذه المسئولية . ولا يستطيع السيد رجاء النقاش أن يجادلنى فى ذلك لأن ما ذكرتُه أنا فى السطور السابقة ليس رأيى أنا ، بل هو رأى النقّاش نفسه ، وهو لو صح ــ وهو صحيح بالتأكيد ــ لنسف كل ما كتبه فى مقالاته السابقة ، أو على الأقل لكان «مدخلا» لنسفها . يقول رجاء النقاش بالحرف الواحد من عامين : « **إن وجود فئة ما تسيطر على مجريات الفكر الثقافى فيه ، وتستطيع أن تعمل بها أى شىء ، ونجدها فى نفس الوقت جاهلة بما تعمل ، وظهرت هذه الفئة فى الفترة الأخيرة ، وبذلك أدت سيطرتها على مجريات الفكر الثقافى والاجتماعى إلى ظهور النزعة الفردية فى المجتمع المصرى بخاصة ، وبالتالى أدت تلك النزعة الفردية إلى القضاء على الفكر الثقافى ، وأصبحت الثقافة شيئا غريبا على المجتمع ، وأصبح المثقف عضوا شاذا فى المجتمع ، وحدث نوع من الهوة والفجوة بين المجتمع والمثقف مع أن العكس هو الذى لا بد أن يحدث وهو التقارب والتفاهم ليرقى المجتمع ويتقدم ولا يتخلف ...**

إذن الفردية التى ظهرت فى المجتمع، وسيطرة فئة على مجريات الثقافة فى المجتمع جعل هناك ما يسمى بأزمة الثقافة فى مصر والعالم العربى.. (١٩).

ويطرح عليه المحاور سؤالا ذكيا لا يخلو من طابع الاستنكار ونصه:

ــ إذا قلنا إن المجتمع المصرى والعربى بصفة عامة يعيش فى أزمة ثقافية فأين أنتم كنقاد ومثقفين؟ لماذا لا تصفون الدواء ــ؟

وتأتى إجابة النقاش كما يلى بالنص:

ــ ماذا يفعل الناقد والمثقف عندما يجد المتلقى لا يريد شيئًا هل يعطيه ما لا يريد؟ كلا فالأزمة لا بدّ للناقد أو المثقف فيها إنما المشكلة فى المتلقى إذا قبل أعطيناه. ثم إنى قلت أثناء الحديث عن المجتمع ومشكلة الثقافة فيه إن السبب سيطرة فئة بعينها على الثقافة ووسائلها فهى تقدم له ما تريد من كتب وثقافة، أو بمعنى أصح تقدم له ما تريده، ثم ماذا يفعل الدواء أمام مرض لا شفاء منه؟ (٢٠).

وما قاله رجاء ناطق بنفسه لا يحتاج إلى تعليق، ولكن أجد فى النهاية أن أبرز الملاحظات والحقائق الآتية:

١ ــ أن السؤال الذى وجهه المحاور للنقاش يشبه بل يماثل ما استنكره وأخذه النقاش على الأكاديميين بعامة والدرعميين منهم بصفة خاصة.

٢ ــ أنه حصر أسباب الداء فى سببين:

الأول : هو التحكم الفردى العصابى فى المنافذ والقنوات الثقافية والإعلامية (وطبعا لا بد للأكاديميين فى ذلك).

الثانى : الجمهور أو المتلقى الذى بلغ درجة من المرض لا شفاء منها ــ على حد قوله.

٣ ــ أنه بهذا الكلام نقض تماما ما سبق أن كتبه فى مقالاته وخصوصا مقال (هل مات الشعر العربى)، والذى جرّم فيه الأكاديميين وبرّأ ساحة الجمهور (المتلقى) فيقول بالحرف الواحد « **والحقيقة أن العيب هو عيب هذا**

النوع من الأكاديميين وليس عيب الجمهور».

٤ــ ولا يخفى على القارىء ما فى الحديث السابق من كلام غير أدبى وغير نقدى وغير مسئول فى نفس الوقت كقوله عن الجمهور **«إذا قبل أعطيناه»** لأن تعليق الإبداع برغبة المتلقى أو «السوق» إن صح هذا التعبير لن يسمح الا بنوع معين من الأدب، ويجعل الإبداع يسير فى مسار واحد، لا يهيىء للمفكر القيام بالتقدم لتطوير المفاهيم السائدة إلى ما هو أحسن وأرقى.

ومثل ذلك حكمه بأن المرض **«لا شفاء منه»** لأن النقاد والمفكرين والمصلحين لو اعتنقوا هذه الفكرة السوداء ما تقدموا خطوة واحدة فى طريق الإبداع والإصلاح والتطوير.

• • •

لقد طال بنا المسار مع الأستاذ رجاء النقاش. وبهذا المقال ننهى مناقشتنا لآرائه حول كتاب التليسى **«قصيدة البيت الواحد»** وقد آن لنا الأوان أن نقف وقفة جادة فاحصة مع هذا الكتاب الذى أثار كل هذا الجدال الطويل.

المراجع والتعليقات

(١) خرجت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٤٩.

(٢) خرج فى طبعته الأولى سنة ١٩٥٤.

(٣) سمى الكتاب بعد ذلك (فى الأدب الجاهلى) بعد حذف صفحات قليلة منه.

(٤) فى ٢٢ من سبتمبر ١٩٩١ وعنوان المقال (إذا كان هؤلاء هم أصدقاؤك فا حاجتك إلى الأعداء؟

(٥) علامات التعجب من عندى. هذا وقد كان النقاش يطلق على الحوفى من قبل محمد أحمد الحوفى.

(٥) مقدمة الحضارات الأولى: جستاف لوبون ٩١.

(٦) الحوفى: الحياة العربية من الشعر الجاهلى ١٦٣ــ ١٦٤ (ط ٥ــ دار نهضة مصرــ القاهرة.

(٧) لوبون: حضارة العرب ٥٤١. ترجمة عادل زعيتر. (ط ٢ــ القاهرة. ١٩٤٨).

(٨) تجديد ذكرى أبى العلاء ١٦ (ط ٧. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٨.

(٩) أنظر د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون ١٤٩ (مطبعة نهضة مصر القاهرة. د. ت).

(١٠) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١١٩ (مكتبة السفير. القاهرة ١٩٢١).

(١١) فى السينيات صدر للدكتور محمد النويهى كتاب ضخم بعنوان (ثقافة الناقد الأدبى) وفى مقدمته الطويلة التى زادت على الستين صفحة ــ هاجم النويهى فى ضراوة عاتية حياتنا الأدبية، وأساتذة

دار العلوم، وبعض أساتذة كلية الآداب، وتأخذه الحماسة المشوبة بالتهكم، فيشتد ويرمى مخالفيه بالجهل والتخلف والغباء... إلخ.

ترى هل يعد من قبيل توارد الخواطر ما نجده من تشابه يكاد يكون توأميا فى كثير من الأفكار والعبارات بين ما كتب النويهى. وما كتب النقاش؟!!!

(أنظر: النويهى: ثقافة الناقد الأدبى ١ ـــ ٦٥ ط ٢ بيروت ١٩٦٩).

(١٢) لن نقف عند كلام النقاش فى الإزراء بالذوق العربى، وتمجيد الذوق الغربى، وتصوير الغربيين بصورة من يعيشون والشعر والأدب فى دمائهم ويقظتهم ومنامهم حتى أن أشعار راسين وموليير ولامارتين وهيجو وشكسبير وملتون وبيرون وشللى وجيته وشيللر وهاينى... إلخ. مسجلة على لافتات فى محطات السكك الحديدية وأنفاق المترو والمقاهى والنوادى... إلخ.

أقول: هذا كلام لا يناقش لسبب بسيط وهو أنه نوع من أحلام اليقظة اللذيذة. وقد زرنا ـــ لأمد طويل ـــ بعض هذه العواصم فلم نجد مما ذكره النقاش شيئا. وإذا كان هو قد شاهد شيئا من ذلك فلا شك أنه ليس قاعدة عامة تأخذ هذه السمة من التعميم والانتشار.

(١٣) كما قلت من قبل: لا يفرق النقاش بين من يهاجم تراثنا الأدبى بروح شعوبية عدوانية مثل لويس عوض، وموقفه من لغة القرآن معروف، وبين من ينقد هذا التراث بعقلية موضوعية تبرز ما فيه من نواحى القصور مثل سيد قطب الذى انتصر لهذا التراث الشعرى فى عشرات من المقالات وفى كتابه: «مهمة الشاعر فى الحياة» الذى كان أصلا لكتابه الرائع: النقد الأدبى أصوله ومناهجه.

(١٤) تقديم النقاش لكتاب الجفرى ١٨: «الطبعة الأولى. جدة ١٩٨٣».

(١٥) من تقديم النقاش لكتاب الجفرى ٢٠. والكتاب للحق مجموعة من المقالات والخواطر الجيدة وأنبه القارىء أننا فى مقام نقد ما كتب النقاش لا ما كتب الجفرى.

(١٦) واضح أن التعبير الأخير غير موفق وكأنما كان العقاد كافرا أو مرتدا قبل كتابته للعبقريات.

(١٧) رجاء النقاش: عباس العقاد بين اليمين واليسار ٢٠٩

(المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ط ١ ١٩٧٣. ويترتب على هذا التفسير العجيب أن العقاد عاش طيلة حياته «جاهيريا» وهذا ما يخالف الواقع أيا كان تفسير «الجماهير».

(١٨) أرجع إلى مدخل هذا الكتاب ففيه تفصيل وسعة.

(١٩) لن أشغل القارىء بالأمثلة العديدة التى تؤيد ما ذكرته ولكن أذكر مثالين فقط، الأول فى سنة ١٩٨٦ أرسلت مقالا لصحيفة مصرية (قومية) عنوانه: «عندما تعانق المصحف والمدفع» (بمناسبة افتتاح جامعة الجهاد فى مدينة بشاور الباكستانية لتخريج «الضابط الفقيه» وكنت أعمل بالجامعة العالمية بإسلام آباد آنذاك ولم ينشر المقال وذكر لى المسئول أسبابا لست فى حل من ذكرها. والثانى مقال: سلمته لمسئول صفحة الرأى بصحيفة قومية عنوانه (إنهم يذبحون الكتاتيب) أطالب فيه بإعادة كتاب القرية القديم بصورة مطورة ورفض المقال لأسباب غريبة أبداها السيد المسئول. وبعد لأى قبل نشره فى صحيفة الجمهورية.

(٢٠) حوار مع رجاء النقاش: ص ٥٠: المجلة العربية (السعودية) محرم ١٤١١ ـــ أغسطس ١٩٩٠).

(٢١) السابق ٥١.

المقـال السـابع

ثم جئنا إلى كتاب الأستاذ محمد خليفة التليسى، موضوع المناقشات والمجادلات .. نعم جئنا إلى كتاب «قصيدة البيت الواحد» الذى اعتبره الأستاذ النقاش نظرية جديدة فريدة وطريقاً أوحد لجذب الشباب العربى بل العالم كله للشعر العربى القديم.

والكتاب من ٣٦٠ صفحة من القطع الكبير، بما فى ذلك تقديم من صفحتين ابان فيها الكاتب عن الهدف من كتابه ـــ يلى التقديم الموجز، تصدير أو «تنظير» بعنوان «البحث عن قصيدة البيت الواحد» من ٣٧ صفحة. والباقى من صفحات الكتاب يضم فى أحشائه قرابة ١٧٠٠ بيت من الشعر العربى، أغلبها من الشعر القديم على مدى العصور الأدبية، وقليل منها لبعض شعراء العصر الحديث مثل شوقى والشابى والرصافى والشاعر القروى.

وقد قسم التليسى هذه المختارات إلى قسمين: المفردات: ويعنى بها الأبيات التى يمثل الواحد منها «قصيدة كاملة» (!!) وتجربة شعرية ناضجة من وجهة نظره. وتأتى هذه «الفرديات» فى مائتى صفحة، أى أنها تمثل الجزء الأكبر من الكتاب.

ثم تأتى «الثنائيات» فى قرابة مائة صفحة. والثنائية بيتان يمثلان ما سبق أن

أطلقه التليسي على «البيت المفرد» وهو «قصيدة البيت الواحد» وهذا يعنى أننا يجب أن نكون أمام مصطلحين لا مصطلح واحد، وهما: «قصيدة البيت الواحد» و«قصيدة البيتين». وإن كان الكاتب لم يستخدم هذا المصطلح الأخير.

وهذا يجرنا إلى «إشكالية» أخرى يمكن أن تطرح فى السؤال التالى: لماذا هذا المعيار الرياضى الصارم بالوقوف عند بيتين؟ لماذا لم توسع الدائرة إلى ثلاثة أبيات مثلاً؟ أليس هناك فى الشعر العربى مقطوعة من ثلاثة أبيات تمثل ما سماه التليسى بقصيدة البيت الواحد: فى صدق تعبيرها وانفعالها وبراعة خيالها وشدة أسرها؟

قد يقال إن «الإيجاز والتكثيف والتقطير» مطلوبات أساسية فى هذا المقام. لكن من قال إن هذه المطلوبات لا تتمثل إلا فى البيت والبيتين ضربة لازب؟ وأن حد الإطناب يبدأ من ثلاثة أبيات؟ وسنرى أن من المختارات «الفردية» ما يتسم بالابتذال والانتفاش، كما سنورد نحن من «الثلاثيات» ما يعتبر أدخل فى الإيجاز من بعض «فردياته» و«ثنائياته».

ولو سايرنا «المنطق التليسى» لكان من حقنا أن نسأله ــ كما سألنا النقاش من قبل ــ: أين قصيدة السطر الواحد (حتى لا يغضب أصحاب الشعر الحر)؟ بل أين قصيدة الشطر الواحد؟ بل أين قصيدة «الكلمة الواحدة»؟ وهى ليست نكتة، فقد أبدى التليسى إعجابه وانبهاره بديوان «الشاعر الإيطالى الشهير: أونفرتى، الذى سماه (حياة الإنسان).. وفيه قصيدة ذات عنوان وتاريخ تتكون من كلمتين فقط، نعم جملة من كلمتين فقط هما: استضىء باللانهائى» (١).

هدف الكتاب

أبان الكاتب عن هدفه من هذا الكتاب فى مقدمته الموجزة وهو «إثارة العشق، وتعميق وتجديد صلة الشباب بهذا التراث الجميل، وإعادة عرضه فى شكل مقبول يسيغه ذوقهم العصرى، والتنبيه إلى أهمية الاستقاء من هذه المنابع فى تكوينهم الوجدانى» (٢)

وهذا كلام جميل لا اعتراض لنا عليه فتحقيق هذا الهدف أو هذه الأهداف

الأدبية والجمالية والتربوية أمر يجب أن يحرص عليه المثقفون والمفكرون وأساتذة الجامعات ورجال الإعلام.

ولكن من قال إن الطريقة المثلى لتحقيق هذا الهدف تكون ببعض أبيات فردية أو ثنائية مقطوعة من سياقها؟

لقد عرضنا في مناقشاتنا للنقاش وجهة نظرنا المتواضعة فيما نراه من وسائل عقد الصداقة بين شبابنا وتراثنا الأدبي والشعري، بعد أن عرضنا لأسباب نفور شبابنا من هذا التراث، ولا نعيد الكلام في توصيف الداء والدواء مرة أخرى.

ولكني أكرر ـــ القول ـــ ولا أملّ من تكراره ـــ بأن ما قدمه التليسي لا جديد فيه، فكتب المختارات معروفة من قرون مديدة، ومازالت قائمة في عصرنا الحاضر، ومنها القصائد الكاملة، ومنها المقطوعات والأبيات المفردة(٣)، وكان أقدم هذه الكتب «المفضليات» للضبي، ومنها: الأصمعيات ومختارات ابن الشجري وحماسة أبي تمام ومختارات البارودي(٤) وبين يدي كتاب من هذا اللون ـــ وغيره كثير في المكتبة العربية ـــ صدر في الرياض سنة ١٩٧٥(٥) ضم بين دفتيه مختارات رائعة من شعر المتنبي بلغت قرابة ألف بيت جاءت في ١٣٦ مختارة. ولم يخنق المؤلف نفسه في سجن البيت الواحد، بل أورد في مختاراته الثنائيات والثلاثيات والرباعيات محتكما في ذلك ـــ لا إلى معيار رياضي حاد كما فعل التليسي ـــ ولكن إلى مقتضيات التكامل الفكري والفني في البيت أو البيتين أو ما يزيد على ذلك، وبذلك تفادى التعسف والأخطاء والمآزق التي وقع فيها التليسي ـــ كما سنرى فيما بعد.

ويتميز هذا الكتاب بسمة منهجية طيبة جدا ـــ لم نجدها في كتاب التليسي ـــ وهي أنه ذيل كتابه بملحق من ثلاثين صفحة ذكر فيه بالترتيب المرقم مطلع كل قصيدة اقتطع منها البيت ـــ أو ما زاد على البيت ـــ وسجل كذلك عدد أبيات كل قصيدة. وهذا التأصيل يسهل للدارس ـــ ولا شك ـــ الرجوع إلى القصيدة الأم لمعرفة مكان البيت في القصيدة، ومكانته بالنسبة لأبياتها الأخر.

هذا زيادة على دراسة قيمة جدا عن المتنبي في صدر كتابه. ولكن التليسي الذي حرص على تحبيب الشباب في تراثنا الشعري يكتفي بوضع اسم الشاعر تحت

البيت المختار أو البيتين، وكثير من هؤلاء الشعراء لم يسمع بهم كثير من المثقفين (ولا يضيرنى أن أقول إننى واحد منهم). ومن هؤلاء الشعراء أصحاب المختارات التليسية: عبادة بن أنف الكلب (ص ٢١١) ـ الحسن بن عبدالرحيم ـ عمر بن أحمد (ص ٢١٤) ـ أبوصعترة البولانى (ص ٢١٩) ـ الأبيوردى (ص ٢٥٢) ـ صردر (ص ٢٩٣) ـ أبوإسحاق (ص ٢٩٣) ـ التهامى (ص ٢٩٣) ـ أبوحية (ص ٣٠٩)... إلخ. ترى من التهامى هذا؟ أتهامى قديم؟ أم الشاعر المعاصر محمد التهامى؟. ومن أبوإسحاق هذا؟ وفى التاريخ العربى والأدبى مئات يكنون بأبى إسحاق؟ ولنترك مختارات التليسى الآن لنعود إلى تقديمه وتصديره:

الهدف الثانى

والهدف الثانى من هذه المختارات ـ كما يذكر التليسى ـ «رد الظلم الذى لحق بالشعر العربى القديم، وتمثل فى تلك الحملات الجائرة التى صاحبت دعوات التجديد فى الثلث الأول من هذا القرن».

ويرى التليسى أن هذه الحملة أخذت وجهين متقابلين متناقضين: فمن الحاملين الهاجين من عاب على الشعر العربى «مايتصف به من تركيز وتكثيف وتعقيل للتجربة والبيتية المقفلة» (٧).

ومن هؤلاء من أخذ عليه «الإفاضة والإسهاب والإسراف فى استهلاك اللغة والمشاعر، وعدم الأخذ بمبدأ الإلماعة الخاطفة والإضاءة السريعة، والتكثيف المركز» (٨).

• • •

وأمام هذا الكلام نجد لزاما أن نبدى الملاحظات الثلاث الآتية ـ دون أن ندخل فى تفاصيل:

الملاحظة الأولى: أننا لو سلمنا جدلا بوجود هذين الاتجاهين النقديين المتناقضين ـ كما ذهب التليسى ـ فإن ذلك يقطع بأن الشعر العربى ـ من أول نشأته ـ كان معرضا لقصائد فيها الإسهاب والإطناب والإفاضة، كما اتسع كذلك للأبيات الفردية والمقطوعات القصيرة المركزة كالنماذج التى تراها فى المفضليات والأصمعيات وحماسة أبى تمام.

الملاحظة الثانية: أن إيراد مختارات من القصائد التراثية ـــ فردية كانت أو ثنائية ـــ لن يدفع عن الشعر العربى اتهامه بالاسهاب والإفاضة والتفصيل ، لسبب بدهى واضح وهو أن هذه الأبيات التى قدمها التليسى إنما هى منتزعة فى أغلبها ـــ وخصوصاً أبيات المتنبى وأبى العلاء ـــ من قصائد فائضة الطول .

أما الملاحظة الثالثة: ـــ وهى حقيقة لا يستطيع أحد أن ينكرها ـــ فهى أن تاريخنا الأدبى عرف أنواع الأساليب الثلاثة : أسلوب الإيجاز، وأسلوب المساواة ، وأسلوب الإطناب .

وقد يكون هناك من النقاد أو البلاغيين العرب من يرى « البلاغة فى الإيجاز» ولكن المذهب المطرد الذى يؤيده واقع البيان العربى ، هو أن البلاغة الحقيقية فى « مراعاة مقتضى الحال » . أى فى اختيار أنسب الأساليب للموقف ، فمن المواقف ما يحتاج إلى الشرح والتفصيل ، ومنها ما يتطلب أن يكون اللفظ على قدر المعنى ، ومنها ما لا يناسبه إلا الإلماح أو الإلماع (٩) .

فالخطب التى نقلت لنا عن مشاهير خطباء العرب مثل : قس بن ساعدة الإيادى ، وسحبان بن وائل السهمى ، وشبيب بن أبى شيبة السعدى منها القصير الموجز، ومنها الطويل الفياض حتى قال شاعرهم فى شبيب السعدى :

إذا غدتْ سعدٌ على شبيبها ... على فتاها وعلى خطيبها
من مطلع الشمس إلى مغيبها ... عجبتُ من كثرتها وطيبها

وفى فن الرسائل والعهود: عرف العرب منها الطويل الفائق الطول (١٠) ، ومنها ما لا يزيد على بضعة أسطر، كما عرفوا الرسائل التى تشبه ـــ فى إيجازها ـــ البرقيات فى وقتنا الحاضر. مثل رسالة العباس بن عبد المطلب ـــ وهو بمكة ـــ إلى النبى ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ بالمدينة ، يحذره فيها من زحف قريش التى بدأت مسيرها لقتاله فى أحد . وهى من سطر واحد ونصها : « أصنع ما كنت صانعا إذا وردوا عليك ، وتقدم فى استعداد التأهب » (١١) .

كما عرف العرب العبارات المقطرة الشديدة الإيجاز، والتى تمثلت فى ثلاثة ألوان هى : التوقيعات والحكم والأمثال .

فالقول بأن المختارات الشعرية الفردية أو الثنائية ترد للشعر العربى اعتباره، وتدفع عنه التهم، وتحميه من سهام الأعداء والهاجين، فيه إسراف وتهويل كبير جدا، وقد وضحنا ذلك فى مقالاتنا السابقة.

حكم آخـــر بلا دليـــل

ومن أغرب الأحكام التى ساقها التليسى، بلا سند من تاريخنا الأدبى فهو أن «مبدأ الإلماعة الخاطفة، والإضاءة السريعة والتكثيف المركز هو الأساس الذى قام عليه جوهر التجربة الشعرية العربية منذ أن صاغ شاعرهم الأول أبياته الأولى، وهو الأساس الذى ترتد إليه النفسية العربية فى التجاوب مع التجربة الشعرية» (١٢).

وهو كلام فيه من الطوابع الشعرية الخيالية أكثر مما فيه من الحسم النقدى. ولكن الكاتب بعد هذه العبارات المنفوشة الفضفاضة يقترب بعض الشىء من تحديد المفاهيم فيذكر أن «الأصل فى الشعر العربى هو البيت الواحد». وهذا ــ بظاهره لا بما يقصده التليسى ــ ما لا يخالفه فيه أحد. فهناك شبه إجماع على أن ما وصل إلينا من الشعر الجاهلى ــ وهو شعر ناضج فكرا وتصويرا وتعبيرا ــ لا يمكن أن يمثل شعر البدايات، التى كانت غالبا آحادية النظم، سطحية المعنى، عفوية الإنشاد. لأن البدء بالبسيط صعودا إلى المعقد ــ كما وكيفا ــ يعد سنة كونية تصدق على اللغة والشعر ونشوء المجتمعات، ووسائل المعيشة وغيرها.

وهذه البدايات الشعرية الآحادية الساذجة من الشعر الجاهلى لم تصل إلينا، ولن تصل إلينا، لأنها نشأت فى أمة أمية لم تكتب ولم تنقش على الصخور آثارها وطروحات طفولتها الأمية، كما فعل اليونان والرومان وقدماء المصريين.

ونعود مرة أخرى إلى «منطق» التهويل والتزويق الأسلوبى الذى يجافى روح النقد فنقرأ للتليسى «وعندما كان الشاعر العربى القديم يرسل البيت الواحد ليعبر به عن لحظته الشعرية لم يكن يواجه أية مشكلة تعبيرية، فقد كان البيت الواحد يعبر عن حاجته، ويستوعب اللحظة الشعرية التى يعانيها بكل أبعادها» (١٣).

ولكن أية مشكلة تعبيرية؟ وأى استيعاب؟ وأية أبعاد؟ مسلسل لا ينتهى، ولا

نفهم منه إلا أن البيت هو الأصل. ونحن نقول: ليكن ذلك ولكن كمرحلة أدبية بدائية تلتها مراحل أخرى صعودا إلى النضوج الفنى.

ولكن الحكم الذى ينقضه الواقع العربى الشعرى فهو قول التليسى «ثم جاءت القصيدة... ومع ذلك فقد ظلت نفس الشاعر ترتد إلى جذورها وأصولها. وظل البيت هو المحور الرئيسى فى القصيدة، وظل الذوق النقدى يرجع فى أحكامه القائمة على المقارنة والموازنة إلى هذا البيت الواحد... فالمفاضلة بين الشعراء فى القديم إنما اعتمدت على البيت الواحد... إلخ» (١٤).

أقول إن واقع تراثنا الأدبى ينسف هذا الحكم تماما. وقد عرفنا من قبل — فى مناقشاتنا للسيد النقاش — ما أجمع عليه النقاد القدامى من أن أشعر الشعراء فى شعر الطرد والقنص هو امرؤ القيس، وأشعرهم فى الخمريات هو الأعشى، وأشعرهم فى الأماديح هو زهير. وأشعرهم النابغة فى الرهبيات أو الخوفيات، وهو ما نقرؤه فيما يسمى باعتذاريات النابغة.

وعرفنا أن النابغة فى سوق عكاظ كان يحكم فى قصائد لا أبيات.

وعرفنا أن المتنبى اشتهر بسيفياته وأبا فراس الحمدانى بروميات، والبحترى بسينيته، وأبا تمام ببائيته... إلخ.

ونحن بذلك — كما ذكرنا فى مقالاتنا السابقة — لا ننكر أن النقاد عرضوا لأبيات مفردة فى مجال الموازنات والسرقات والإعجاب والإزراء... كأبلغ بيت فى المدح أو الهجاء أو الغزل... إلخ.

ولكن ذلك لا يعطى الحق للتليسى أو غيره فى القول بأن البيت الواحد هو الأصل، وهو العمدة، وهو المرجع خلوصا إلى القول بأنه يمثل (القصيدة الكاملة) أو ما سماه التليسى بقصيدة البيت الواحد.

البيت الواحد .. والوحدة العضوية

وفى سبيل ذلك يلوى السيد التليسى النصوص بعيدا عن مقاصدها فيما يستشهد به من كلام النقاد، حتى يخلص من ذلك إلى أن كبار النقاد والمؤرخين نصوا على استقلالية البيت الواحد، ووفائه بالغرض، فالتليسى يرى أن ابن خلدون «وقف فى مقدمته إلى جانب البيت المستقل» (١٥) وينقل عن ابن خلدون

ــ للتدليل على ذلك النص التالي: «والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون سواه، فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف في تلك الملكة حتى يفرغ الكلام الشعرى فى قوالبه التى عرفت له فى ذلك المنحى من شعر العرب، فيبرزه مستقلا بنفسه، ثم يأتي ببيت آخر كذلك، ثم ببيت آخر، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت فى موالاة بعضها مع بعضها بحسب اختلاف الفنون التى فى القصيدة» (١٦).

والنص السابق لايعني ــ عند ابن خلدون ــ استقلالية البيت بنفسه استقلالا باتا حاسما، وإنما يعنى أنه يحمل «فكرية جزئية مستقلة» تمنحه ما يمكن أن نسميه «التمام أو الاستقلال الجزئي». وهذا ما جعل بعض النقاد العرب يكرهون التضمين بأن يكون تمام المعنى بالبيت الثاني، كأن يكون الشرط فى الأول وجوابه في البيت الذى يليه، كما ترى فى قول توبة الحميرى:

ولو أن ليلى الأخيلية سلمت	علـي ودوني تُربةٌ وصفائح
لسلمتُ تسليم البشاشة أو زقا	إليها صدى من جانب القبر صائح

ومما يدل على أن ابن خلدون يقصد باستقلال البيت «الاستقلالية الجزئية» هو ما ختم به نصه السابق «... ثم يأتي ببيت آخر كذلك، ثم ببيت آخر، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعضها بحسب اختلاف الفنون التى فى القصيدة».

وهذا ما يتفق تماما مع نص آخر لابن خلدون اشتشهد به التليسى، وفيه يقول ابن خلدون: «ثم يستأنف (الشاعر القديم) كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطىء المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من النسيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء فى الرثاء إلى التأبين، وأمثال ذلك..» (١٧).

وخلاصة ما نستخلصه من نصوص ابن خلدون:

١ ــ أن البيت يستقل بفكرته بحيث يمكن إنشاده منفردا معزولا عن غيره.

٢ ــ أن هذه «الاستقلالية» لا تقطعه قطعا حاسما عما يليه، بل يأتي بعده الثاني والثالث إلى أن يُشتوفَى «الفن» داخل القصيدة الواحدة كالنسيب ووصف الناقة ومدح الممدوح.. إلخ.

٣ ــ وهذه الأبيات ــ بما لكل منها من استقلالية جزئية ــ يجب أن يتحقق بينها «التناسب» والبعد عن التنافر، فتحقق «الوحدة الفنية» في نطاق الفن الواحد (النسيب أو المدح أو وصف الناقة.. إلخ» داخل القصيدة الأم.

٤ ــ ثم هناك «تناسب» آخر لا بد منه، وهو خلق الصلة بين هذه الفنون أو «الوحدات» داخل القصيدة الأم، بالخروج من النسيب إلى المدح مثلا، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، فلا يخرج الشاعر مثلا من المدح إلى التأبين، أو من النسيب إلى الرثاء.

وقد راعى الشاعر القديم أن تكون «النقلة» من فن إلى فن ــ داخل القصيدة الأم ــ هادئة لطيفة، وهو ما أطلق عليه النقاد والبلاغيون «حسن التخلص» (١٨).

وما استخلصناه ينتهي بنا إلى أن القصيدة القديمة قد تحقق فيها ــ بشيء من التسامح ــ «الوحدة العضوية» بمفهومها العام، لا بمفهومها الحاد الصارم الذى يصعب ــ أن لم يستحل ــ تحققه حتى في شعرنا المعاصر، إذا استثنينا الملحمة والقصة الشعرية. وقد فصلنا القول في ذلك من قبل.



وينقل لنا التليسي عن «ابن طباطبا» ما هو أصرح مما ذهب إليه ابن خلدون في مسألة الوحدة العضوية. يقول ابن طباطبا «ينبغى للشاعر أن يتأمل شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، ولا يجعل بين ما ابتدأ وضعه وتمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما فيه (١٩).

ولكن يبقى أوضح التصورات كلها للوحدة العضوية هو ما كتبه الحاتمي «مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن

الآخر وباينه فى صحة التراكيب غادر الجسم ذا عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفى معالمه» (٢٠).

ويرى التليسى فيا ذكره ابن طباطبا ـــ وهو رأى نقله عن إحسان عباس أن «الوحدة العضوية عند ابن طباطبا تعنى وحدة البناء وحسب» (٢١).

وهو حكم لا معنى له، فوحدة البناء تعنى الوحدة العضوية. وكلام ابن طباطبا يوحى بأن الوحدة التى يعنيها يشمل الجانب التعبيرى والجانب الفكرى والجانب الجمالى.

ويرى التليسى أيضاً بأن فى رأى الحاتمى ضعفا أتى من ناحية «ما ورد فى نهاية كلام الحاتمى من إيماءات توحى بقبول فكرة تعدد الأغراض فى القصيدة، وحسن التخلص فى انتظام نسيبها بمديحها..» (٢٢).

فإذا نظرنا إلى ما أشار إليه التليسى، وضعّف على أساسه رأى الحاتمى وجدناه بالنص «وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء» (٢٣).

فتضعيف التليسى لرأى الحاتمى لا يقوم على أساس، وترفضه نصوص الحاتمى التى استشهد بها التليسى، فرأيه فى الوحدة العضوية فيه من الحسم والصرامة ما يتفق مع ما يذهب إليه النقد الحديث. فهو كلام إذن لا يحتمل التأويل والتخريج الذى طرحه التليسى.

مفهـــوم القصيـــدة

وهو يصرّ على أن البيت كان وما زال هو «الأصل» وهو «الأساس» وأن كبار الشعراء فى الشرق والغرب ما اشتهروا إلا بالأبيات المفردة... نعم المفردة... التى قد يهبط أحدها إلى كلمتين فقط... يعنى قصيدة ذات تاريخ وعنوان !!

وجره هذا الإصرار إلى ضرورة مراجعة المعنى الشائع للقصيدة (٢٤) ويتحقق ذلك ـــ فى نظره ـــ بالعودة بهذا المصطلح إلى جذوره اللغوية وهى لا تعدو الإنشاد

أو بلوغ القصد للشاعر فى بيت أو بيتين فتلك هى القصيدة التى تحيط بعالمه، وتستنفد مشاعره، فلا مزيد (٢٠).

واستخلاصا من كلامه السابق يمكن أن نعرف القصيدة ــ فى نظره ــ بأنها «ذلك الإبداع المنظوم الذى يحيط بعالم المبدع، ويستنفد مشاعره، ويستغرق تجربته فى بيت واحد أو بيتين على الأكثر».

ونحن نوافقه تماما على المضمون ــ بصرف النظر عن المصطلح ــ ونوافقه ــ من باب السماح الكبير ــ على هذا التحديد الكمى فى حالة واحدة وهى ألا تجود قريحة الشاعر فى «الموقف» إلا بالبيت أو البيتين ولا مزيد. وفى تاريخنا الأدبى أمثلة متعددة من هذا اللون، ومنه ما أجاب به شاعر مسلم عمن سأله عن أبيه ونسبه:

أبـــى الإســـلامُ لا أبَ لـــى ســـواهُ إذا افـــتـــخـــروا بـــقـــيـــس أو تـــمـيم

ومثال البيتين ــ ولا مزيد ــ ما يروى من أن أبا تمام حين وصل فى مدح الخليفة العباسى إلى قوله:

إقـدام عـمـرو فـى سـمـاحةِ حـاتـم فـى حـلـم أحـنـف فـى ذكـاء إياس

اعترض عليه بعض حاسديه بقوله: «ما زدت على أن شبهت أمير المؤمنين بصعاليك العرب». فأجاب على البديهة:

لا تـنـكـروا ضربـى لـه مَـنْ دُونَـهُ مـثـلا شـرودا فـى الـنـدى والـبأس
فـالله قـد ضرب الأقـل لـنـوره مـثـلا مـن الـمشـكـاةِ والـنـبـراس

فالبيتان ــ كما هو واضح ــ قد تلبّسا بالموقف، وعبرا عنه تعبيرا استغرق شعور أبى تمام وفكره دون تزيد أو إسراف. ومثل ذلك أكثر من أن يحصى فى تراثنا العربى القديم، ويمكن أن نطلق على البيت من هذا اللون (البيت المتوهج) أو اللامع أو الجامع أو «بيت الموقف» لأنه يمثل موقفا نفسيا معينا، وانفعالا صادقا لا يخلو من عمق، ولكنه سريع عابر، على أية حال.

أما التجربة الشعرية فهى عملية معقدة، ذات امتدادات متكاملة ومتفاعلة، واستغراقها ــ بالمفهوم الفنى الناضج ــ يحتاج إلى رقعة لغوية أرحب مدى من

البيت والبيتين، وهو ما يسمى بالقصيدة. والذين قدروا حدها الأدنى بثلاثة أبيات أو سبعة لم يسرفوا ولم يغلوا فى التقدير. وكان تحديدهم هذا أقرب إلى واقعنا الأدبى الفعلى من تحديد التليسى فيما سماه «بقصيدة البيت الواحد» التى جعل حدها الأعلى بيتين... نعم بيتين، ولا مزيد.

ولكن لماذا الوقوف عند بيتين؟ يخطر لى فى هذه اللحظة الأبيات الآتية لمتمم بن نويرة فى رثاء أخيه مالك:

لقد لامنى عند القبور على البكا	رفيقى لتذراف الدموع السوافك
فقال أتبكى كل قبر رأيته	لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك
فقلت له إن الشجا يبعث الشجا	فدعنى فهذا كله قبر مالك(٢٦)

إنها أبيات ثلاثة ــ لا قبلها ولا بعدها ــ تعد دون خلاف من أرقى نماذج الشعر العربى على الإطلاق فى صدق الانفعال وعمق الشعور وروعة التصوير والتعبير، وبراعة هذا الحوار الثنائى على قصره.

فهل تصدق «نظرية» التليسى على هذه الأبيات؟ أعنى هل يمكن أن يصدق عليها ما سماه «بقصيدة البيت الواحد».

إن جاء الجواب بالإيجاب فهذا يعنى أن السيد التليسى قد نسف «نظريته» بنفسه، لأنه وقف بنظريته ــ من ناحية الكم ــ عند البيتين ولا مزيد. ومن ناحية أخرى سيفتح «تسامحه» هذا الباب على مصراعيه لما يمكن أن يسمى «بقصيدة المقطوعة» التى تتكون من أربعة أبيات أو خمسة.

وإن كان الجواب بـ«لا» لقلنا إن الشعر ليس علما رياضيا إحصائيا حتى نستعبده بهذا التحديد الرقمى الصارم. ولقلنا كذلك إن أبيات متمم السابقة تفوق جودة وفنا وصدقا كل النماذج التى غصت بها أحشاء كتاب التليسى، وطالب الأستاذ النقاش أن نكتبها على جدران المطارات والحافلات والمحطات ومترو الأنفاق.

غمــوض .. وتهـــويل .. وتهـــويش

ويعود التليسى «ليزيدنا» معرفة بقصيدة البيت الواحد، فيقودنا من

« الضباب » إلى ما يمكن أن نسميه « بالظلام الرومانسى » . « فلنرهف » العيون ، و « لنفتح » الآذان لما يقول التليسى « قصيدة البيت الواحد تعتمد على مفهوم يؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة ، ولمحة عابرة ودفقة وجدانية ولحن هارب ، وأغنية قصيرة ، يحلق تعبيره المكثف المركز الذى يستنفد اللحظة الشعرية ويحيط بها ، وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف ، ولذلك كان الشاعر العربى القديم فى اعتماده على البيت الواحد أقرب إلى الفطرة الشعرية والسليقة ، بل هو الآن أقرب إلى مفاهيم العصر عن التجربة الشعرية » (٢٧) .

وأؤكد للقارىء أننى عصرت ذهنى فلم أفهم شيئا ، فقد عشت مع هذه السطور دقائق من التهويمات الرومانسية الرمزية ، مما يخرج هذا الكلام من نطاق « التعريفات » والمفاهيم النقدية ، وهذا يذكرنى بكلام لكاتب كبير جدا ــ ممن رأى النقاش أنه كان لهم تأثير كبير جدا فى الجماهير والذوق العام ــ وقد زعم هذا الكاتب أن هذا الكلام « تعريف » نعم تعريف للموسيقا النفسية فى الشعر. فلنقرأ ما قال عنها :

« الموسيقا النفسية فى الشعر هى تلك الارتعاشات الوجدانية اللامرئية التى تقود المتلقى إلى عالم من العزف الملائكى الوترى المنغوم ، أو إلى نهائى من هزيم العواصف : إحساس ولا رؤية ، واهتزاز ولا حركة وتفاعل بلا افتعال » .

وقد دافع رجاء النقاش عن هذا « التعريف » التليسى وما فيه من رومانسية غامضة وتهويش بأنه لا ضير فى ذلك لأن تبادل معطيات الحواس معروف فى الشعر فيقال : عبير القمر والأزهار المشرقة وجلاد الظلال ، واستشهد بأبيات لمحمود حسن إسماعيل الذى أصر على وصفه « بأنه تخرج فى كلية دار العلوم التى تخرج فيها الدكتور جابر قميحة » وفى هذه الأبيات تبرز صفة « تبادل معطيات الحواس » التى برزت بشدة فى « كلام » التليسى السابق .

ولو أن رجاء النقاش قرأ شيئا عن « التعريفات » فى كتاب من كتب المنطق المدرسية لقرأ أن من شروط « التعريف المنتج » أن يكون واضحا ــ فلا يكون أشد غموضا من المعرَّف ــ ومحددا وجامعا مانعا ، وألا يكون بالسلب (كتعريف الليل بأنه ما ليس بنهار) ــ وألا يلزم منه الدور المنطقى الباطل .. إلخ فهل يصلح الشعر

ـ حتى لو كان لمحمود حسن إسماعيل الذى هو درعمى ـ للاحتجاج به فى مجال تعريفات وتحديدات منطقية وفنية وخصوصا إذا تعلق الأمر بـ «نظرية جديدة فريدة» ، كما يرى النقاش ؟ إنه ما أسميته (التطرف النقدى) وكفى .

بيت القصيـد .. وقصيـدة البيت الواحـد

ومن قراءتى لكتاب الأستاذ التليسى خرجت بانطباع قوى جدا وهو أن فكرة «قصيدة البيت الواحد» هذه ليست واضحة فى ذهنه .. بل أكاد أقول إنه شخصيا غير مقتنع بها ، وأنه «اعتنق» هذه الفكرة قبل أن يملك رصيدا يشهد لها أو حيثيات تؤيدها وتؤكدها وتبررها ، فراح يلتمس لها الأدلة من كل مكان ويعتسفها اعتسافا .. ولكن حكمنا هذا يعد سابقا لأوانه الآن ...

فلنحاول أن نتخيل مخرجا له من مأزق هذا المفهوم أو هذه المفاهيم بأن نتخيل أنه يقصد بقصيدة البيت الواحد . ما يسمى «ببيت القصيد» أى البيت الأكثر توهجا ولمعانا فى قصيدة الشاعر. ولكنه سرعان ما ينفى هذا الخاطر أو هذا الوهم . ويرى أن «بيت القصيد» هو بيت الحكمة والمثل السائر وهى وإن كانت مهمة إلا أنها «ضعيفة الصلة بروح الشعر(٢٨) . كيف تكون الحكمة بهذا الضعف ؟ لست أدرى .

ومن هذا اللون أبيات كثيرة للمتنبى منها قوله :

مـن يهـنْ يـسـهـلِ الهـوانُ عـلـيـه   مـا لجـرح بـميِّـت إيـلامُ(٢٩)

فمثل هذا البيت يعتبر من قبيل «بيت القصيد» ولكنه لا يمثل «قصيدة البيت الواحد» وهى تلك التى يقدمها إلينا المتنبى وأمثاله «فى أرفع صورها وأعمق جوهرها الشعرى ... لأنها تعبر عن اللحظة الشعرية أجل وأعمق تعبير أو تصورها أروع وأجل تصوير» (٣٠) .

وهذا الكلام يعنى أن البيت السابق وهو:

مـن يهـن يـسـهـل الهـوان عـلـيـه   مـا لجـرح بـمـيـت إيـلامُ

محروم من كل الصفات السابقة أى صفات «قصيدة البيت الواحد» .

ومع إيماننا بأن هذا التفريق لا يقوم على أساس نجد الكاتب يتنكر لهذا التنظير في التطبيق العملي فيسجل البيت نفسه ضمن «المفردات» التي اختارها كنماذج راقية لقصيدة البيت الواحد ويجعل عنوانه **«هوان»** وذلك في ص ١٢٦. قلت: ربما كانت «فلتة» مطبعة، لكني أفاجأ بتكرار نفس البيت بنفس العنوان ص ١٣٧ من الكتاب فهل نصدق التليسي الأول أم التليسي الثاني والثالث ؟

تهمـــة التعســـف

وحق للكاتب أن يتصور الانطباع الذي سيتركه عمله هذا المسمى «بقصيدة البيت الواحد» في نفوس الآخرين من القراء والناقدين فيقول: «وقد يروق للبعض أن يتهمنا بالتعسف لانتزاع بعض هذه الأبيات من قصائدها وتقديمها كنماذج مفردة لما نريد بيانه والتأكيد لفكرتنا عن قصيدة البيت الواحد. وهو تعسف ــ بفرض وقوعه ــ نتتلمذ فيه على أعلام كبار، ونسير فيه على هدى أئمة لهم شأنهم الخطير في تاريخ الشعر العربي وتاريخ تطور النقد الأدبي. فكتب المختارات مثل حماسة أبي تمام ووحشياته وكل من تقدمه أو سار على منواله، وكتب الأمالي والموازنات تزخر بأمثلة عديدة على هذه الطريقة في استخلاص هذه النصوص النادرة من قصائدها ..» (٣١).

ونساير الكاتب ونقول إذا كان هذا «التتلمذ» صحيحا، وسلمنا بأنه في عمله هذا سار على هدى القدماء فعلا .. فأين الجديد الذي قدمه ؟ وكيف تسنى للسيد النقاش أن يسمى هذا العمل (نظرية جديدة) ؟ وبأي حق يقول الكاتب قبل ذلك بصفحات «ونأتي نحن (!!) .. لندعو إلى مراجعة هذه الأحكام ومراجعة تراثنا الشعري على ضوء مفهوم يحاول أن يجد للبت الواحد أساسا في جوهر الشعر والتجربة الشعرية ذاتها ويحاول أن يكتشف القصيدة ــ نعم القصيدة في البيت الواحد» (٣٢).

ولكني أقول إن القياس ــ إن صح ــ مع الفارق الشديد جدا ... فالقدماء عرضوا ما عرضوا في تواضع كامل، وبمنهج واضح غير مصحوب بدعاوى عريضة منفوشة لا تتفق مع واقع عملهم. ونظرة واحدة لديوان الحماسة تريك الفارق الهائل بين مختارات أبي تمام ومختارات التليسي فأبو تمام لم يحقق نفسه في نطاق كمي

إنما أطلق مختاراته تتحدث عن نفسها بنفسها فجاء منها البيت الواحد المستقل (٢/ ٢٩٩، ٢/ ٣٦٦) وإن كان ذلك نادرا. وكثر فيها الثنائيات، ولم تخل من قصائد كاملة، تزيد القصيدة الواحدة منها على عشرين بيتا (٣٣).

كما أنه التزم «الموضوعية» في الاختيار، فكانت كل مختاراته ـ على وجه التقريب ـ مخالفة لمذهبه الشعري. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أنه نظر إلى «القول» لا إلى «القائل» فلم تبهره شهرة المتوهجين من الشعراء فتسوقه إلى اختيار نص اعتمادا على هذه الشهرة. كما لم تكن «مغمورية» الشاعر سببا في أن يغفل أبوتمام اختيار نص له ماتوفرت له البراعة والجودة يقول المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة: «وأما تعجبك من أبي تمام في اختيار هذا المجموع وخروجه عن ميدان شعره، ومفارقته مايهواه لنفسه، وإجماع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده، فالقول فيه أن أباتمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول مايقول من الشعر بشهوته. والفرق بين ما يُشتهى وما يستجاد ظاهر بدلالة أن العارف بالبزّ قد يشتهي لبس ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهي لبسه.... وهذا الرجل لم يعمد من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال، ولا من الشعر إلى المتردد في الأفواه المجيب لكل داع، فكان أمره أقرب، بل اعتسف في دواوين الشعراء جاهليهم ومخضرمهم وإسلاميهم ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح، واخترف (جنى) الأثمار دون الأكمام...» (٣٤).

مع المختارات التليسية

فلنترك مختارات أبي تمام بمنهجها الواضح الذي شرح المرزوقي أهم سماته، ولننظر في مختارات التليسي نظرات فاحصة لنرى أن أول مايشهد نظرنا ويدهشنا، بل «يذهلنا» ذهولا غير شعري أن كثيرا جدا منها لا يصْدق عليه ماسماه التليسي «قصيدة البيت الواحد» لأنه لا يتمتع بالمواصفات التي «شرعها» التليسي لهذا النوع من «الأبيات القصائد»، لأن هذه الأبيات لا يمكن ـ إذا سايرنا منطق التليسي أن تدخل إلا في نطاق ماسماه التليسي «بيت القصيد». ومن هذه الأبيات على سبيل التمثيل:

والنفس راغبةٌ إذا رغّبتها ... وإذا تُرد إلى قليل تقنعُ (ص٥٧)

-إن البخيل وإن أفاد غنى — لترى عليه مخايلَ الفقر (١٠٤)
-ما طار طيرٌ وارتفع — إلا كما طارَ وقع (١٠٦)
-وإذا أتتكَ مذمتي من ناقص — فهي الشهادة لي بأني كامل (١٢٧)
-إذا أنت أكرمت الكريم ملكتهُ — وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا (١٣٩)
-دقات قلب المرء قائلة له — إن الحياة دقائق وثوان (٢٤٠)

ظاهرة التكرار

ونكتشف —ونحن نعايش مختارات التليسي— أنه لجأ إلى تكرار كثير من مختاراته بلا داع، مع أنها قد تكون أقل مستوى من الناحية الفكرية والفنية من غيرها، وهذا نادر عند أصحاب المختارات قديما وحديثا. ومن أمثلة هذا التكرار في مختارات التليسي:

-من يهن يسهل الهوان عليه — ما لجرح بميت إيلامُ

جاء ص١٢٦ ثم جاء بنفس العنوان ص١٣٧:

-لا تظلموا الموتى وإن طال المدى — إني أخاف عليكمُ أن تلتقوا

جاء ص١٨٣ تحت عنوان «ظلم» ثم تكرر ص ١٩٠ تحت عنوان آخر وهو (ظلم الموتى):

-وفي الناس من يرضى بميسور عيشه — ومركوبهُ رجلاه والثوب جلدهُ

جاء ص١٤٥ تحت عنوان «قناعة». ثم تكرر ص٣٥٦ تحت عنوان «قلب» بعد أن أضاف إليه المؤلف البيت التالي:

ولكنّ قلبا بين جنبيّ ماله — مدى ينتهي بي في مُرادٍ أحدُّه

سوء الاختيار

وإن من أوتي الحد الأدنى من التذوق الجمالي وقدرة التقييم يستطيع أن يحكم وهو مطمئن أن ما جمعه التليسي من فرديات وثنائيات تم بصورة عشوائية، ولا يمكن أن يطلق على كثير جدا منه لا ما سماه التليسي «بيت القصيد» ولا ما سماه «بقصيدة البيت الواحد» لو سلمنا بصحة مفهوم الإطلاقين. بل منها ما لا يرقى

إلى مستوى الشعر العادى ، بل يقترب من أسلوب النثر الدارج : كالبيت التالى :

فلم تَرَعيْنى مثل سرب رأيته خرجْنَ علينا من زقاق ابن واقف (٣٥)

وكالبيت التالى :

ولقد كنت قديما لهوى النفس تبوعا (٣٦)

ومن عيوب بعض الأبيات ما يسميه النقاد « بالتنافر الصوتى اللفظى » كما نرى فى هذا البيت :

تَجْنِي علىّ وأجنى من مراشفها ففى الجَنْى والجِنايات انقضى عمرى (٣٧)

فتوالى الجيمات والنونات فى كلمات متقاربة أو متلاصقة يذكرنا بقول الشاعر المجهول (وقد نسبه بعضهم للجن) :

وقبرُ حرب فى مكانٍ قفرُ وليس قرب قبر حرب قبرُ

وقد يصاب القارىء العربى بالقرف والغثيان وهو يقرأ هذين البيتين ضمن « روائع التليسى » :

تسريح كفى برغوثا ظفرتُ به أبرُّ من درهم أعطيه محتاجا (٣٨)

قوم إذا استنتج الأضيافُ كلبهمُ قالوا لأمهمْ بولى على النار (٣٩)

• • •

وإذا كان البيتان السابقان ومثلها كثير مما يلطم الذوق ، فهناك من المختارات التليسية ما يخدش الحياء ويسىء إلى الأخلاقيات والقيم .. كما نرى فى صورة هذه المرأة « الموسم » أو المرأة « الأوكازيون » .

والحسنُ منك يطوفُ العاشقون به فأنتِ موسم رُواد وعشاق

أو صورة « ولادة » التى أعلنت صراحة عن تبذلها وتهتكها فى هذه « المختارة » التى عرضها التليسى على لسانها :

أنا والله أصلح للمعالى وأمشى مشيتى وأتيه تيها

وأُمكن عاشقى من لثم ثغرى وأُعطى قبلتى من يشتهيها (٤٠)

وهل هناك أصرح فى الفحش من هذه الصورة التى نراها فى المختارة التالية :

نظرتُ إليها حين مرت كأنها ... على ظهر عادىّ فتاةٌ من الجنّ
ولى نظرٌ لو كان يُحبلُ عاشقٌ ... بنظرته أنثى لقد حبلت منى (٤١)

ولست أدرى سر غرام التليسى باختيار الأبيات التى تصور الداعرات ، ويرد فيها ذكر المومسات . ومن ذلك ــعلى سبيل التمثيل :

ـوخلائق الدنيا خلائق مُومِسٍ ... للمنع آونة وللإعطاء (٤٢)
ـفذى الدارُ أخونُ من مُومِسٍ ... واخدعُ من كفّة الحابِل
تفانى الرجالُ على حبها ... وما يحصلون على طائل (٤٣)

فهل بمثل هذه المختارات « الرائعة » يتحقق الهدف الأساسى الذى أعلن عنه التليسى ، وصدر به كتابه ، وهو « إثارة العشق وتعميق وتجديد صلة الشباب بهذا التراث الجميل ، وإعادة عرضه فى شكل مقبول يسيغه ذوقهم العصرى » (٤٤) .

هل يمكن أن يعشق أبناؤنا وبناتنا تراثنا العربى « الجميل » بقراءتهم مثل هذه الأبيات « القصائد » ؟ وهل ذوقهم « العصرى » !! يستسيغ ما تحمله هذه الأبيات من أفكار وصور وألفاظ مثل « البرغوث والبول على النار. والقبل . ولثم الثغور والمومس .. إلخ ؟ وهل مثل هذه الأبيات ستكسب الأدب العربى صفة « العالمية » كما يرى السيد النقاش ؟ إذا ترجم كتاب التليسى إلى لغات العالم ؟

والكتاب كذلك غاص بمختارات أيسر ما يقال عنها أنها تسىء إلى العقيدة والقيم الدينية ورسالات الرسل كما نرى . فى المختارات الآتية :

ـلو يسمعون كما سمعتُ كلامها ... خرّوا لعزة رُكّعا وسُجودا (٧١)
ـأيا رب لا آلو المودة جاهدا ... لأسماء فاصنع بى الذى أنت صانع (٧٥)
ـأسأل الله سكْرة قبل موتى ... وصياح الصبيان يا سكرانُ (٨٦)
ـلست أرضى من فعل إبليس شيئا ... غير ترك السجود للمخلوق (١٠٣)
ـوينفر عقلى مغضبا إن تركتهُ ... سدى واتبعتُ الشافعى ومالكا (١٩٣)
ـلو يقسم الله جزءا من محاسنها ... فى الناس طُرا لتم الحسنُ فى الناس
ـولو رآها نبىٌّ فى رسالته ... أحسّ من قلبه فيها بوسواس (٤٥)

وتبلغ هذه الاستهانة بالعقيدة والدين حد الزندقة والإلحاد الصريح الذى لا يحتمل التأويل كما نرى فى المختارات التليسية الآتية :

-جسمىَ أنجاسٌ فما سرنى ... أنىَ يمسك القول ضُمّخْتُ
من وسّخ صاغ الفتى ربّه ... فلا يقولَنْ إنى توسختُ(٤٦)
-يتلون أسفارهم والحق يخبرنى ... بأن آخرها مَيْنٌ وأولها
صدقْت يا عقلُ فليبعد أخو سَفَهٍ ... صاغ الأحاديث إفكا أو تأوّلها(٤٧)
-لا يخدعنك هتاف القوم بالوطن ... فالقوم فى السر غير القوم فى العلن
أحبولةُ الدين ركّت فى تقادمها ... فاعتاضه عنها الورى أحبولة الوطنِ(٤٨)

عنـاد .. وتعسـف .. وتنـاقض

سبق أن عرضنا لتعريف التليسى لما سماه بقصيدة البيت الواحد فهى تلك التى «تعتمد على مفهوم يُؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة ولمحة عابرة ودفقة وجدانية ... إلخ »(٤٩). ويأتى ذلك فى تعبير مكثف مركز «يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها» ويكون ذلك فى بيت واحد «وما زاد على ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف »(٥٠). لأن هذا البيت الفرد يمثل تجربة شعرية كاملة ـــ من وجهة نظر التليسى ـــ وهذا يعنى أن كل ما زاد على هذا البيت فهو من قبيل الفضلة والحشو(٥١).

وأعتقد، بل أكاد أجزم ـــ كما ألمحت من قبل ـــ أن التليسى قد «ابتدع» هذه الفكرة وآمن بها إلى حد الاستسلام قبل أن يقوم بعملية مسح شاملة للشعر العربى. وقد يكون استنتاجى مجانبا للصواب، فالرجل كما يقول عنه النقاش : أديب وشاعر وعالم ومترجم ... ولكن كل أولئك يسقط إذا تعاملنا تعاملا مباشرا مع مختاراته. فهى تنطق صراحة بما ينقض «نظريته» من أساسها ...، وبيد التليسى نفسه لا بيد عمرو أو غير عمرو. والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى نكتفى ببعضها :

فى ص ٢٢٧ : تحت عنوان (حديث) جاء البيت التالى من المختارات :

ترى الدر منثورا إذا ما تكلمتْ ... وكالدر منظوما إذا لم تكلّم

فنحن «بالمفهوم التليسى» أمام قصيدة كاملة جاءت فى بيت واحد استغرق «التجربة الشعرية كلها» وهذا يعنى أن أية إضافة لهذا البيت تكون عديمة القيمة تماما، أى من عمل الصناعة والاحتراف.. على حد قوله. ولكننا نفاجأ بالكاتب ص٣٠٩، وتحت عنوان جديد هو (حسناء) يضيف بيتا ثانيا هو:

تـعـبِّـد أحـرارَ الـقـلـوب بـدلِّـهـا وتـمـلأ عين الـنـاظـرِ المـتـوسِّـم

إنه مأزق حقيقى، لا خروج منه إلا بافراد البيت الثانى بعنوان مستقل وليكن مثلا: (قوة الحب) أو (عبودية) أو (شخصية) حتى يستقيم المفهوم التليسى لقصيدة البيت الواحد. ولكن هذا يعتبر منا تدخلا فى عمل التليسى لا نسيغه. ليبقى التناقض قائما: إذ لا يمكن اعتبار البيت الأول الفردى قصيدة كاملة قائمة بذاتها فى نفس الوقت الذى نعطى فيه البيتين نفس الوصف لأن إضافة البيت الثانى ينقض فيه صفة الاستقلالية والكمال.

ومثل ذلك البيت التالى الذى جاء ص ٢٣٤ تحت عنوان (هيبة):

أهـابُـكِ إجـلالا ومـا بـك قـدرةٌ علىَّ ولكنْ ملء عينٍ حبيبُها

وفى ص٢٧٨، وتحت عنوان جديد هو (إجلال) ضم التليسى إلى هذا البيت بيتا ثانيا هو:

ومـا هـجـرتُـكِ الـنـفـسُ أنَّـكِ عـنـدهـا قـلـيـلٌ، ولكن قلّ عندى نصيبُها (٥٢)

• • •

ومن ناحية أخرى ـــ وحرصا على إثبات «فردية» البيت و«استقلاليته» كقصيدة كاملة (!!) نجد التليسى يكتفى من البيتين المتكاملين بأولهما على شهرتهما مجتمعين حتى نظر إليها النقاد والمتلقون كأنها بيت واحد.

فهو يختار من شعر الشريف الرضى البيت التالى ويضعه تحت عنوان (سهم لا يتقى):

وهـبْـك اتـقـيـت الـسـهـم من حـيـثُ يُـتـقى

فـن لـيـدٍ تـرمـيـكَ من حـيـث لا تدرى (٥٣)

ويغفل إيراد البيت السابق له وهو:

إذا أنتَ أفنيتَ العرانين والذُّرا
رمتْكَ الليالي من يدِ الخاملِ الذكَرِ

مع أن واو العطف في البيت الثاني تشعر المتلقي أنه «تكلة» لسابق عليه.

ومثل ذلك بيت أبي القاسم الشابي المشهور:

إذا الشعب يوما أراد الحياة   فلا بد أن يستجيب القَدَرُ(٥٤)

وأسقط تاليه على شهرته حتى على ألسنة العامة وهو:

ولا بد لليل أن ينجلي   ولا بد للقيد أن ينكسر(٥٥)

تزوير خطير جدا..

ويعرض التليسي لقصيدة المتنبي الميمية المشهورة التي مطلعها:

واحر قلباه ممن قلبه شبِمُ   ومن بجسمي وحالي عنده سقم(٥٦)

وينتقي منها ستة أبيات هي الأبيات ١٦، ١٧، ١٩، ٢٧، ٢٨، ٣٥. يرى في كل منها ما سماه «قصيدة البيت الواحد»، وتوج كل بيت منها بعنوان، وجاءت العناوين بالترتيب التالي: تعريف — شوارد — تحذير — جرح — ذمم — شر البلاد.

وهذا التمزيق غير الواعي يدل على تعسف لا يطاق، ولا معنى له إلا العناد غير الموفق والإصرار على «فردية البيت الواحد».

فالبيت رقم ١٦:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي   وأسمَعَتْ كلماتي من به صممُ

جعل منه التليسي قصيدة بعنوان «تعريف»

والبيت رقم ١٧ ونصه:

أنامُ ملءَ جفوني عن شواردها   ويسهرُ الخلقُ جراها ويختصمُ

جعل منه التليسي «قصيدة أخرى» (!!) تحت عنوان

(شوارد). مع أن البيتين متكاملان فكرا ومعنى وتصويرا، فقد جاء البيت الثانى كدليل واقعى على دعوى المتنبى. فى البيت الأول.. وهى دعوى عريضة: الأعمى ينظر إلى أدبه، وكلماته تسمع الأصم، وما ذلك إلا بسبب شهرتها وسريانها وتكاثر الخصام والجدل حولها دون تدخل منه بعد أن انتهت مهمته بالإبداع أو «الميلاد الفنى». لذا حق له أن ينام فى طمأنينة ملء جفونه. فمن عجب أن يجعل التليسى من البيتين «قصيدتين» منفصلين تحت عنوانين مختلفين.

وكأنما قد شعر بما فى فعلته هذه من تعسف فعاد وجعل من البيتين قصيدة واحدة تحت عنوان واحد هو «شوارد» (٥٧).

ومرة أخرى نتساءل أى التلسيين نصدق؟ وتصديق أحدهما ينقض النظرية من أساسها كما قلنا من قبل؟

• • •

ومن التعسف الصارخ أيضاً أن يفصل بين البيتين ٢٧، ٢٨ (٥٨) ونصهما:

إن كان سركم ما قال حاسدنا   فما لجرح إذا أرضاكمُ ألمُ

وبيننا لو رعيتم ذاك معرفةٌ   إن المعارف فى أهل النهى ذمم

ويجعل لكل منهما عنوانا فللأول (جرح) وللثانى (ذمم) والتلاحم بين البيتين أوضح من أن نقف عنده.

• • •

وإذا كان التليسى بتعسف غير مستساغ يفصل فصلا غريبا بين بيتين متتالايين متلاحمين فكرة وتصوير وتعبيرا فالأفدح من ذلك هو قيامه بعملية عكسية تماما تتناقض مع أبسط قواعد المصداقية الفنية وأمانة الناقد لاعتمادها على الإيهام والخداع وإن شئت نقل التزييف. ففى ميمية المتنبى السابقة نص البيت رقم ١٤ هو:

ومـا انـتـفـاع أخـي الـدنـيـا بـنـاظـره إذا اسـتـوت عـنـده الأنـوار والـظـلـم

ونص البيت رقم ٣٤ هو:

إذا تـرحـلـت عـن قـوم وقـد قـدروا ألا تـفـارقـهـم فـالـراحـلـون هُـمُ

لكن السيد التليسي يجعل منها في ثنائياته «قصيدة واحدة» مع تبديل موقع البيتين فيبدأ بالمتأخر ويختم بالمتقدم على النحو الآتي:

إذا تـرحـلـت عـن قـوم وقـد قـدروا ألا تـفـارقـهـم فـالـراحـلـون هُـمُ
ومـا انـتـفـاع أخـي الـدنـيـا بـنـاظـره إذا اسـتـوت عـنـده الأنوار والظلم (٥٩)

وجاد على البيتين القصيدة (!!) بعنوان واحد هو (راحلون).. مع أنه لا رابطة فكرية أو معنوية أو فنية بين البيتين، كما أن الإخلال بترتيب البيتين عمل لا يتفق كما قلت وأخلاق الأديب والناقد. لأن هذا الإخلال جعل بين البيتين تنافرا قد يرجعه المتلقي إذا لم يكن مثقفا خبيرا إلى المتنبي نفسه.

وما دام التليسي مصرا على قصيدة (!!) في ثنائية فلماذا لم يجعل اختياره للبيتين ١٣، ١٤ ونصهما:

أعـيـذهـا نـظـرات مـنـك صـادقـةً أن تحسبَ الـشـحـم فيمن شحمهُ ورمُ
ومـا انـتـفـاعُ أخـيْ الـدنـيـا بـنـاظـره إذا استوتْ عـنـده الأنوار والظلم (٦٠)

وواضح ما بين البيتين من تلاحم لا يخفى على أي قارىء. ومثل ذلك يمكن أن يقوم بين البيتين ٣٤، ٣٥(٦١)

• • •

ومرة أخرى نرى ما يسميه رجال القانون (التزوير بالحذف أو الإسقاط) في قصيدة (نفسي) أعني بيتي المتنبي اللذين اعتبرهما التليسي (قصيدة) ومنحهما عنوان (نفسي) (٦٢) ونصهما:

سـبـحـان خـالـق نـفْـسـي كـيـف لذتُها فيما الـنـفـوسُ تـراه غـايـة الألم؟

أتى الزمانَ بنوه في شبيبته فسرهمُ وأتيناه على الهرم

وبالرجوع إلى ديوان المتنبى نجد أن البيتين غير متواليين فالأول ترتيبه ٣٦ والثانى ترتيبه ٣٩ وهو آخر بيت فى قصيدة يرثى فيها المتنبى «أبا شجاع فاتكا» الذى كان يلقب بالمجنون لشجاعته الفائقة (٦٣). والوشيجة ضعيفة جدا بين البيتين فكرا وشعورا. والسبب أن الأبيات الأربعة (من ٣٦ إلى ٣٩) تمثل لوحة من أربعة أبيات متكاملة فكرا وشعورا وتصويرا.

• • •

والسيد التليسى يتسع معرضه «لقصيدة البيت الواحد» وقصيدة البيتين!! ولا يتسع لقصيدة الثلاثة والأربعة... مشكلة!! مشكلة حقيقية لا خروج منها إلا «بضربة معلم» تخرج أحشاء الأربعة وتبقى على الأول والأخير.. وليكن ما يكون. وحتى يؤمن القارىء بصحة ما نقول فليقرأ معنا البيت الثانى والثالث أى البيت رقم ٣٧ والبيت ٣٨ مع سابقهما واللاحق عليهما:

٣٦- سبحان خالق نفس كيف لذتها فيما النفوس تراه غاية الألم

٣٧- الدهر يعجب من حملى نوائبه وصبر نفسى على أحداثه الحُطم

٣٨- وقت يضيع وعمر ليت مدته فى غير أمته من سالف الأمم

٣٩- أتى الزمانَ بنوه فى شبيبته فسرهمُ وأتيناه على الهرم

ونحن نتساءل فى عجب: ما سر هذا القفز والتخطى غير البصير؟ مع أن إيراد البيتين (٣٨، ٣٩) يمكن أن يحقق فكرة قصيدة البيتين بالمفهوم التليسى.. ولكنها عشوائية الاختيار والعناد غير الموفق..

وقد يبدو المعنى منغلقا أو ضعيفا إذا كان البيت الأول متعلقا بما قبله

وخصوصا إذا بدأ بحرف عطف يقطع بحاجته السابقه كما نرى فى «قصيدة البيتين الأتيين: (٦٤).

ولــو جــاز أن يحـــوُوا عــلاك وهــبــتــهــا
ولــكــن مــن الأشــيــاء مــا لــيــس يــوهــبُ

وأظــلــم أهــل الــظــلــم مــن بــات حــاسـدا
لــمــن بــات فــى نــعــمــائــه يــتــقــلــبُ

والبيتان من قصيدة مدح بها المتنبى كافور الإخشيدى (٦٥)، ولا يتضح المعنى وتتضح قيمته إلا إذا ذكر البيت السابق عليهما مباشرة وهو:

إذا طــلــبــوا جــدواك أعــطــوا وحُــكِّــمــوا
وإن طــلــبــوا الــفــضــل الــذى فــيــك خُــيِّــبــوا

ولكنه الحرص على «الثنائية» ولو كان على حساب المعنى.. والبيت الذى أوردناه ألصق وأقوى من البيت الثانى ارتباطا بأول بيتى الثنائية كما هو واضح. لذلك يمكن أن يصنع معه بالمفهوم التليسى «قصيدة واحدة» من بيتين.

وقد يعترض معترض: إذا كان هو الحرص على الثنائية فلماذا لم يتخير التليسى الثنائية التى أشرت إليها؟

ولا جواب إلا أنها عشوائية الاختيار.. هكذا كيفما اتفق!! نعم.. فالمهم هو الكم المحدد بصرامة وليس المهم هو ما وراء هذا الكم... والمهم أن تنتصر «النظرية» وليسقط التطبيق.

لقد أطلنا الوقفة مع المتنبى بصفة خاصة لأن التليسى أعطاه اهتماما أكثر من غيره، وهو ولا شك يستحق هذا الاهتمام... وأعتقد أن الدارس لو تعقب ما اختاره التليسى لغير المتنبى مثل أبى العلاء المعرى والأخطل والشريف الرضى.. لوصل إلى نفس النتيجة من بيـــن التعسف واختلاط الاختيار وعشوائيته.

والشيء العجيب أن السيد التليسى لم يتوقف فى شعر ابن الرومى إلا عند مثل أو مثلين... ربما لأن ابن الرومى أغزر شعراء العربية إنتاجا.. وأكثرهم

تفصيلا وأطولهم نفسا . ومع ذلك فطولاته خاصة بالأبيات المتوهجة التى كان يمكن أن تخدم «نظرية» التليسى لو أراد ... نعم .. لو أراد .

• • •

وبعـــد : فهذا هو كتاب خليفة التليسى المعنون بـ «قصيدة البيت الواحد» قدمته للقارىء فى صورته الحقيقية ، وحجمه الطبيعى .. بعيدا عن الغلو والإسراف ، وقد رأينا أن الكتاب يمثل نظرة (لا نظرية) ، ورأينا أنها كانت نظرة غير موفقة يستوى فى ذلك الجانب النظرى الذى صدر به الكتاب ، والجانب التطبيقى الذى تمثل فى «المختارات» الفردية والثنائية .

فالكتاب إذن يقف تحت مظلة «التطرف النقدى» ، ولكن الأشد منه تطرفا هو «تقييم رجاء النقاش» للكتاب وإعطاؤه من الأحكام أكثر مما يستحق بكثير .. بكثير جدا .. والحصيلة أن المتلقى بعد قراءة الكتاب وتقييم النقاش يجد نفسه أمام «تطرف نقدى مركب» يدل على أننا نعيش أزمة نقدية حقيقية ، تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية لتعديل المسار ، وذلك ليس بالأمر الهين .. ولكنه ليس بالأمر المستحيل .

المراجع والتعليقات

(١) محمد خليفة التليسى : قصيدة البيت الواحد ٢٦ .

(٢) التليسى : السابق ٥ .

(٣) سنرى أن التليسى اعترف بهذه الحقيقة فيا بعد .

(٤) أنظر : جابر قميحة : «المفضليات للضبى» دراسة ص ١٠٦ من مجلة الحرس الوطنى «السعودية» : العدد ١١١ ــ نوفمبر ١٩٩١ .

(٥) «مختارات من شعر المتنبى» اختيار وإعداد : عثمان على القرعاوى مطبعة اليمامة بالرياض ١٩٧٥ .

(٦) التليسى : السابق ٥ .

(٧) التليسى : السابق نفس الصفحة .

(٨) التليسى : السابق نفس الصفحة .

(٩) القرآن الكريم بأسلوبه المعجز تتوفر فيه هذه السمة بأرقى أبعادها . فعلى سبيل التمثيل : نرى الإطناب وبسط الأسلوب فى مناجاة إبراهيم ــ عليه السلام ــ لربه «ربنا إنى أسكنتُ من ذريتى بوادٍ غير ذى زرع عند بيتك المحرم ، ربنا ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس تهوى

إليهم، وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون. ربنا إنك تعلم ما نخفى وما نعلن....... يوم يقوم الحساب» الآيات ٣٧ــ٤٠ من سورة إبراهيم.

فالموقف موقف استقرار وشعور بالطمأنينة، وليس أمتع عند الخليل من إطالة الحديث مع خالقه، وبسط المناجاة والدعاء بين يديه.

وعلى العكس من ذلك نرى شدة الشعور بالخطر يجرى على لسان نوح ــ عليه السلام في استغاثة موجزة مركزة «فدعا ربه إنى مغلوب فانتصر» (نوح ١٠). وقد أبرز الإمام سيد قطب ــ بقدرة رائعة ــ هذه السمة فى القرآن فى تفسيره العظيم (فى ظلال القرآن)، وكتابه «التصوير الفنى فى القرآن».

(١٠) كعهد الموادعة، وهو كتاب الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ بين المهاجرين والأنصار واليهود وهو أطول كتاب فى حياة النبى عليه السلام (سيرة ابن هشام ٢/٨٨).

(١١) إمتاع الأسماع للمقريزى ١١٤: تقى الدين أحمد بن على. تحقيق الشيخ محمود شاكر. (لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤١).

(١٢) التليسى: السابق ٥.

(١٣) التليسى: السابق: ٧.

(١٤) التليسى: السابق نفس الصفحة.

(١٥) التليسى: السابق ١٢.

(١٦) التليسى: السابق ١٣ [والنص مأخوذ من مقدمة ابن خلدون ١٠٩٧: ط ٢ دار الكتاب اللبنانى ــ بيروت ١٩٨٩].

(١٧) التليسى: السابق ١٢. [والنص من مقدمة ابن خلدون ١٠٩٧].

(١٨) و«هو الخروج والانتقال مما ابتدىء به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل المعانى آخذا بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب الى مدح أو غيره لشدة الالتئام والانسجام».

السيد أحمد الهاشمى: جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع ٣٤٢ ــ الطبعة السادسة. القاهرة.

(١٩) التليسى: السابق ١٠.

(٢٠) عن التليسى السابق ١١.

(٢١) التليسى: السابق ١٠.

(٢٢) التليسى: السابق ١١.

(٢٣) التليسى: السابق: نفس الصفحة.

(٢٤) التليسى: السابق ٢٩.

(٢٥) التليسى: السابق. نفس الصفحة.

(٢٦) ديوان الحماسة: شرح التبريزى ١/٣٣٠ (مكتبة نورى. دمشق (د. ت).

(٢٧) التليسى: السابق ٣١.

(٢٨) التليسى: السابق ٣٤.

(٢٩) التليسى: السابق ٣٢.

(٣٠) التليسي : السابق ٣٣ .
(٣١) التليسي : السابق ٤٢ .
(٣٢) التليسي : السابق ٢٨ .
(٣٣) كرائية المنخل اليشكري المشهورة . (وهي من ٢٢ بيتا). ومطلعها :

إن كـنـت عـاذلـتـي فـسـيـري ... نـحـو الـعـراق ولا تـحـوري

(ديوان الحماسة ــ شرح التبريزي ١ / ٢٠٢) .
(٣٤) من مقدمة المرزوقي في شرح ديوان الحماسة لأبي تمام المجلد الأول ١٣ــ١٤ (لجنة التأليف والترجمة والنشر. ط ٢ القاهرة ١٣٨٧ ــ ١٩٦٧) .
(٣٥) التليسي : السابق ٧٣ .
(٣٦) التليسي : السابق ٧٥ .
(٣٧) التليسي : السابق ١١٧ .
(٣٨) التليسي : السابق ١٩٢ (والبيت للمعري) .
(٣٩) التليسي : السابق ٢٢٣ (والبيت للأخطل) .
(٤٠) التليسي : السابق ٣٠٠ .
وأذكر القارىء مرة أخرى بإلحاح الأستاذ النقاش على ضرورة ترجمة كتاب التليسي إلى كل لغات العالم كوسيلة فعالة « لعلمنة » الأدب العربي أي إدخاله في نطاق الآداب العالمية . ترى هل سيقوى الذوق الأوربي على تقبل هذا « العطاء » الشعري بما فيه من براغيث وكلاب وبول الأم العجوز على النار؟!! .
(٤١) التليسي : السابق ٣٦١ .
(٤٢) التليسي : السابق ١٦٢ .
(٤٣) التليسي : السابق ٢٩٢ .
(٤٤) التليسي : السابق ٥ .
(٤٥) التليسي : السابق ٣٢٨ (والبيتان للعباس بن الأحنف) .
(٤٦) التليسي : السابق ٣٠١ والبيتان للمعري .
(٤٧) التليسي السابق ٣٠٢ والبيتان للمعري .
(٤٨) التليسي : السابق ٣٦٦ والبيتان للرصافي .
(٤٩) التليسي : السابق ٣١ .
(٥٠) التليسي : السابق نفس الصفحة .
(٥١) مع ملاحظة أن التليسي أجاز أن تصاغ ما سماه « قصيدة البيت الواحد » في بيتين .
(٥٢) ومن الاضطراب والعشوائية أنه نسب البيت الفردي إلى « الحماسة » دون نسبته إلى شاعر. ثم عاد فنسب البيتين إلى نصيب بن رباح . وقد بحثت عن البيت والبيتين في ديوان الحماسة (شرح المرزوقي ، وكذلك شرح التبريزي) فلم أجد لها أو لأحدها وجودا .

(٥٣) التليسي : السابق ١٧٣ .

(٥٤) التليسي : السابق ٢٤٢ .

(٥٥) والغريب أنه لم يضع عناوين للمفردات الأربعة التي اختارها من شعر الشابي ، مع أنه وضع عناوين لكل مختاراته .

(٥٦) القصيدة من ٣٨ بيتا في (العرف الطيب) ٣٤١ ـــ ٣٤٥ .

(٥٧) التليسي : السابق ٢٧٣ .

(٥٨) التليسي : السابق ١٥٧ .

(٥٩) التليسي : السابق ٢٩٤ .

(٦٢) التليسي السابق : ٣٥٣ .

(٦٣) راجع القصيدة كلها في العرف الطيب من ص ٥٣٦ إلى ٥٤١ .

(٦٤) التليسي : السابق ٣٤٠ ، وقد أعطاها التليسي عنوان (من الأشياء ما ليس يوهب) .

(٦٥) العرف الطيب ٥٠٢ ـــ ٥٠٨ .

مراجــع الكتــاب

١) ابن الرومي: حياته من شعره — عباس محمود العقاد
٢) أبونواس: الحسن بن هانيء — عباس محمود العقاد
٣) أبي عزيز أباظة — عفاف عزيز أباظة
٤) اتجاهات الشعر العربي المعاصر — د. إحسان عباس
٥) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر — د. محمد محمد حسين
٦) أحمـد محـرم — د. محمد إبراهيم الجيوشي
٧) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد — د. إبراهيم الفوزان
٨) الأدب العربي المعاصر في مصر — د. شوقي ضيف
٩) الأدب العصري في العراق — رفائيل بطـي
١٠) الأدب وفنونه — د. عزالدين إسماعيل
١١) الأسـاطير — د. أحمد كمال زكي
١٢) الأسس النفسية للإبداع الفني — د. مصطفى سويف
١٣) أسطورة أوريست والملاحم العربية — د. لويس عوض
١٤) الأعـلام — خيرالدين الزركلي
١٥) أغنية الرياح الأربع — علي محمود طه
١٦) إمتاع الأسماع — المقـريزي
١٧) أمـل دنقـل — نسـيم مجلي
١٨) أنـا — عباس محمود العقاد
١٩) أنات حائرة (شعر) — عزيز أباظة
٢٠) أيام العرب — منذر الجبوري
٢١) البخـلاء — الجـاحظ
٢٢) بكرية عبد الحليم المصري (مطولة شعرية) — عبد الحليم المصري

٢٣) تاريخ الأدب العربى	د. طـه حسين
٢٤) تاريخ الأدب العربى	أحمد حسن الزيات
٢٥) تاريخ الأدب العربى فى العصر الحديث	د. إبراهيم على أبوخشب
٢٦) تاريخ الرسل والملوك (تاريخ الطبرى)	محمد بن جرير الطبرى.
٢٧) تجديد ذكرى أبى العلاء	طـه حسين
٢٨) التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل	د. جابر قميحة
٢٩) تطور الأدب الحديث فى مصر	د. أحمد هيكل
٣٠) تقديم أحمد الاسكندرى	لديوان محمد عبد المطلب
٣١) تقديم أحمد حسن الزيات	لمسرح الشعر لعزيز أباظة
٣٢) تقديم عباس العقاد	لمسرح الشعر لعزيز أباظة
٣٣) تقديم عمر الدسوقى	لمسرح الشعر لعزيز أباظة
٣٤) تقويم دار العلوم	محمد عبد الجواد
٣٥) تيارات ثقافية بين العرب والفرس	د. أحمد الحوفى
٣٦) ثقافة الناقد الأدبى	د. محمد النويهى
٣٧) جمـاعة أبولو	د. عبد العزيز الدسوقى
٣٨) جمهرة خطب العرب	أحمد زكى صفوت
٣٩) جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع	السيد أحمد الهاشمى
٤٠) حافظ إبراهيم	د. زكى مبارك
٤١) حافظ إبراهيم على سجيته	د. خليل مردم
٤٢) حافظ إبراهيم: ماله وما عليه	د. كامل جمعة
٤٣) حضـارة العـرب	غوستون لوبون
٤٤) حوار فى الحزن الداقىء	عبد الله الجفرى
٤٥) الحياة العربية من الشعر الجاهلى	د. أحمد الحوفى
٤٦) حيـاة حـافظ	أحمد محفوظ
٤٧) حياة عراقى من وراء البوابة السوداء	محمود الدرة
٤٨) حيرة الأدب فى عصر العلم	عثمان نويه
٤٩) الحيـوان	الجـاحظ
٥٠) خلاصة اليومية	عباس محمود العقاد
٥١) خليل مطران	إسماعيل أدهم
٥٢) خليل مطران شاعر الأقطار العربية	د. جمال الدين الرمادى

٥٣) خواطر مصرحة — محمد حسن عواد

٥٤) دراسات أدبية (بحث في مؤتمر الأصالة والتجديد في القاهرة ١٩٧١) — د. أحمد هيكل

٥٥) دراسات في الشعر العربي المعاصر — د. شوقي ضيف

٥٦) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده — د. محمد غنيمي هلال

٥٧) الدراسات الشعرية (أبولو نوفبر ١٩٣٤) — أحمد محمد مظهر

٥٨) الدين والأخلاق في شعر شوقي — على النجدى ناصف

٥٩) ديوان إبراهيم ناجي — (الأعمال الكاملة)

٦٠) ديوان إسماعيل صبري

٦١) ديوان أمـــل دنقـــل — (الأعمال الكاملة)

٦٢) ديوان أبي نواس (الحسن بن هانيء)

٦٣) ديوان بشار بن برد

٦٤) ديوان بلند الحيدرى

٦٥) ديوان حافظ إبراهيم

٦٦) ديوان الحطيئة

٦٧) ديوان الحماسة — أبوتمام: شرح المرزوقي

٦٨) ديوان الحماسة — أبوتمام: شرح التبريزى

٦٩) ديوان الخليل — خليل مطران

٧٠) ديوان عبد المطلب — محمد عبد المطلب

٧١) ديوان على محمود طـــه — (الأعمال الكاملة)

٧٢) ديوان عمر أبي ريشة — (الأعمال الكاملة)

٧٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة

٧٤) ديوان العـــواد — محمد حسن عـــواد

٧٥) ديوان لو كنت لى — چورج نقولا الحاج

٧٦) ديوان مجد الإسلام (الإلياذة الإسلامية) — أحمـــد محـــرم

٧٧) ديوان معروف الرصافي

٧٨) ديوان النمر بن تولب

٧٩) ذكرى الشاعرين : شاعر النيل وأمير الشعراء — جمع وترتيب أحمد عبيد

٨٠) رجعة أبى العلاء — عباس محمود العقاد

٨١) الرحلة السلطانية وتاريخ السلطنة المصرية قديما وحديثا — عبد الحليم المصرى

٨٢) ردود وحدود — عباس محمود العقاد

٨٣) رسالة الغفران — أبو العلاء المعرى

٨٤) الرصـــــافى — عبد اللطيف شرارة

٨٥) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر — د. محمد فتوح أحمد

٨٦) الرمزية فى الأدب العربى — د. درويش الجندى

٨٧) الساحر العظيم (شعر) — محمد حسن عواد

٨٨) الســيرة النبــوية — ابن هشام

٨٩) سيرنا الشعبية ونظرية التراكم الملحمى — يوسف الشارونى (مجلة الدوحة القطرية)

٩٠) شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة — عباس محمود العقاد

٩١) شاعر النيل والنخيل — محمد محمود رضوان

٩٢) شرح القصائد العشر — الخطيب التبريزى

٩٣) الشعراء الثلاثة (شوقى ومطران وحافظ) — حسن السندوبى

٩٤) الشعراء الثلاثة فى الحجاز — عبد السلام الساسى

٩٥) شعر الحرب فى أدب العرب — د. زكى المحاسنى

٩٦) شعراء الوطنية فى مصر — عبد الرحمن الرافعى

٩٧) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — عباس محمود العقاد

٩٨) شعراؤنا الضباط — محمد عبد الفتاح إبراهيم

٩٩) شعر شوقى الغنائى والمسرحى — د. طـه وادى

١٠٠) الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر — د. كمال إسماعيل

١٠١) الشعر والشعراء — ابن قتيبة

١٠٢) الشوقيات (شعر) — أحمـد شـوقى

١٠٣) شوقى شاعر العصر الحديث	د . شوقى ضيف
١٠٤) صفحة مجهولة من حياة حافظ	عبد الوهاب النجار (مجلة أبولو ـ ١٩٣٣)
١٠٥) صوت الإسلام فى شعر حافظ إبراهيم	د . جابر قميحة
١٠٦) صورة المرأة فى مسرحيات أحمد شوقى	إنجيل بطرس سمعان (فصول م٣ العدد الأول ١٩٨٢)
١٠٧) طبقات فحول الشعراء	محمد بن سلام الجمحى
١٠٨) عالم السدود والقيود	عباس محمود العقاد
١٠٩) العرف الطيب شرح ديوان أبى الطيب	الشيخ ناصيف اليازجى
١١٠) العقـــد الفـــريد	ابن عبد ربه الأندلسى
١١١) علوية عبد المطلب (شرح العلوية)	محمد الغنيمى التفتازانى .
١١٢) العــواد : أبعاد وملامح	جماعة من الكتاب
١١٣) العــواد : قـصـة وموقف	جماعة من الكتاب
١١٤) عيار الشـــعر	ابن طباطبا
١١٥) فصول من النقد عند العقاد	محمد خليفة التونسى
١١٦) فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره	حامد عبد القادر
١١٧) فــن كتابة القصــة	حسين قبانى
١١٨) فى أصــول الأدب	أحمد حسن الزيات
١١٩) فى الأدب الحديث	عمـــر الدســوقى
١٢٠) فى بيتى	عباس محمود العقاد
١٢١) فى غيابة الجب (ديوان شعر)	على الفقـــى
١٢٢) فــن الشــعر	د . إحسان عباس
١٢٣) الفن المسرحى فى الأدب الحديث	د . محمود حامد شوكت
١٢٤) القاموس الإسلامى	أحمد عطية الله
١٢٥) قاموس الكتاب المقدس	جماعة من الكتاب
١٢٦) قراءة جديدة لشعرنا القديم	صـــلاح عبد الصبور

١٢٧) قصة الزير سالم الكبرى — مجهولة المؤلف . تقديم : عمر أبي النصر

١٢٨) القصة العربية القديمة — محمد مفيد الشوباشي

١٢٩) قصيدة البيت الواحد — خليفه محمد التليسي

١٣٠) قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة

١٣١) القضايا الكبرى في الإسلام — عبد المتعال الصعيدى

١٣٢) كتب وشخصيات — سيد قطب

١٣٣) لزوم ما لا يلزم (اللزوميات) — أبو العلاء المعرى

١٣٤) ليالي سطيح — حافظ إبراهيم

١٣٥) ماذا يبقى منهم للتاريخ — صلاح عبد الصبور

١٣٦) المؤرخون وروح الشعر — إمرى نف . ترجمة توفيق اسكندر

١٣٧) مجنون ليلى (مسرحية شعرية) — أحمد شوقى

١٣٨) محاضرات عن حافظ إبراهيم — أحمد الطاهر

١٣٩) محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة — د . محمد مندور

١٤٠) محاضرات عن معروف الرصافى — مصطفى على

١٤١) محاضرات فى شعر على محمود طه — نازك الملائكة

١٤٢) محمد حسن عواد شاعرا — آمنة عبد الحميد عقاد

١٤٣) محمد على الكبير منشىء مصر الحديثة — عبد الحليم المصرى

١٤٤) مختارات من شعر المتنبى — عثمان على القرعاوى

١٤٥) مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية — د . إبراهيم حمادة

١٤٦) مسرحيات شوقى — د . محمد مندور

١٤٧) مسرحية كليوبترة بين الأدب العربي والأدب الانجليزى — د . جمال الدين الرمادى

١٤٨) المصادر التاريخية فى مسرحية مجنون ليلى — د . عبد الحميد إبراهيم (فصول المجلد ٣ . العدد ١)

١٤٩) المصباح المنير — أحمد بن محمد الفيومى

١٥٠) مصرع كليوبترة (مسرحية شعرية) — أحمد شوقى

١٥١) مطلع النور — عباس محمود العقاد

١٥٢) المعجم الوجيز

١٥٣) المعجم الوسيط

١٥٤) معجم مصطلحات الأدب — د . مجدى وهبة

١٥٥) معروف الرصافي — د. بـدوي طبـانة

١٥٦) معروف الرصافي شاعر العرب الكبير — محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون

١٥٧) المعطيات التراثية — أحمـد قـدورة (مجلة الحياة الثقافية ـ تونس)

١٥٨) مقالات في النقد الأدبي — د. محمد مصطفى هدارة

١٥٩) مقامات بديع الزمان الهمذاني

١٦٠) مقدمة ابن خلدون

١٦١) مقدمة الإلياذة — سليمان البستاني

١٦٢) مقدمة الشوقيات — بقلم أحمد شوقي

١٦٣) مقدمة المرزوقي لشرحه حماسة أبي تمام

١٦٤) مقدمة ديوان حافظ إبراهيم — أحمـد أمين

١٦٥) مقدمة لدراسة بلاغة الأندلس — أحمـد ضيف

١٦٦) ملاحظات حول كتابة التاريخ : الشعر والتاريخ — د. نوري القيسي (مجلة المورد ـ العراقية)

١٦٧) الملاحم بين اللغة والأدب — محمد شوقي أمين (مجلة عالم الفكر ـ الكويتية)

١٦٨) الملاحم كتاريخ وثقافة — د. أحمد أبوزيد (مجلة عالم الفكر ـ الكويتية)

١٦٩) الملحمة في الشعر العربي — د. سعد الدين الجيزاوي

١٧٠) من أسرار العلائق بين شوقي وشعراء عصره — د. محمد رجب البيومي (مجلة الثقافة ـ المصرية)

١٧١) منهج العقاد في التراجم الأدبية — د. جابر قميحة

١٧٢) الموسوعة العربية الميسرة — مجموعة من الكتاب

١٧٣) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء — المرزباني: أبو عبيد محمد بن عمران

١٧٤) نظرات جديدة في الأدب المقارن — عبد السلام الساسي

١٧٥) النقـد الأدبي — أحمـد أمين

١٧٦) النقد الأدبي الحديث — محمد غنيمي هلال

١٧٧) النقد الأدبي: أصوله ومناهجه — سيد قطب

١٧٨) النقد والنقاد المعاصرون — د. محمـد منـدور

١٧٩) نهـج البـلاغة — الإمام على بن أبى طالب
١٨٠) وفيات الأعيان — ابن خلكان
١٨١) وهم الأصالة والمعاصرة — (مجلة العربي ــ الكويتية) د. فؤاد زكريا

الدوريات:

١ ــ إبـداع (مصرية)
٢ ــ الأفكـار (مصرية)
٣ ــ أبولو (مصرية)
٤ ــ الأهـرام (مصرية)
٥ ــ الثقـافة (مصرية)
٦ ــ الحرس الوطنى (سعودية)
٧ ــ الدوحـة (قطـرية)
٨ ــ الرسـالة (مصرية)
٩ ــ الصيـاد (لبنانية)
١٠ ــ عالم الفكر (كويتية)
١١ ــ العـربى (كويتية)
١٢ ــ فصـول (مصرية)
١٣ ــ المجلة العربية (سعودية)
١٤ ــ المدينـة (سعودية)
١٥ ــ المـورد (عراقيـة)
١٦ ــ اليمـامة (سعودية)
١٧ ــ اليـوم (سعودية)

المــؤلـــــف

(●) دكتور جابر قميحة (والاسم الثلاثي : جابر المتولى قميحة) .
(●) من مواليد مدينة المنزلة دقهلية بجمهورية مصر العربية سنة ١٩٣٤ .
(●) أتم دراسته الأدبية بالحصول على الماجستير ثم الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة .
(●) درس القانون وحصل على ليسانس الحقوق والدبلوم العالى فى الشريعة الإسلامية من كلية الحقوق بجامعة القاهرة .
(●) عمل أستاذا مشاركا للأدب العربي الحديث بكلية الألسن ــ بجامعة عين شمس بالقاهرة . وحاليا بجامعة الملك فهد للبترول والمعادن بالظهران بالمملكة العربية السعودية .
(●) عمل أستاذا زائرا بجامعة : يل (YALE) بولاية كنكتكت بالولايات المتحدة لمدة عام (١٩٨١ ــ ١٩٨٢) .
(●) عمل أستاذاً معارا بالجامعة الإسلامية العالمية بإسلام آباد بباكستان لمدة خمس سنوات (١٩٨٤ ــ ١٩٨٩) .
(●) عضو فى اتحاد الكتاب بمصر . وعضو فى رابطة الأدب الإسلامى العالمية .
(●) له عشرات من الكتب والبحوث المنشورة فى المجلات المصرية والعربية والإسلامية .

وأهم كتبه .

١ ــ منهج العقاد فى التراجم الأدبية .
٢ ــ أدب الخلفاء الراشدين .
٣ ــ أدب الرسائل فى صدر الإسلام .
٤ ــ صوت الإسلام فى شعر حافظ إبراهيم .
٥ ــ التقليدية والدرامية فى مقامات الحريرى .
٦ ــ الشاعر الفلسطينى الشهيد عبد الرحيم محمود .
٧ ــ التراث الإنسانى فى شعر أمل دنقل .
٨ ــ فى صحبة المصطفى .

٩ــ المدخل إلى القيم الإسلامية .
١٠ــ المعارضة فى الإسلام بين النظرية والتطبيق .
١١ــ آثار التبشير والاستشراق فى الشباب المسلم .
١٢ــ الزحف المدنس (ديوان شعر) .
١٣ــ لجهاد الأفغان أغنى (ديوان شعر) .

وله تحت الطبع :

١ــ فى رحاب التراث العربى .
٢ــ لله والحق والحرية (ديوان شعر) .

الفهـــــرس

الموضـــوع **الصفحـــة**

رقم الإيداع ٣٥٧١ / ٩٢
I.S.B.N : 977 — 00 — 3166 — 6

عربية للطباعة والنشر
٧ ، ١٠ شارع السلام — أرض اللواء المهندسين
ت : ٣٤١٩٠٩٨